

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Adriane Canan

Estômago: do conto ao roteiro
(caminhos e decisões de roteiristas)

Florianópolis
2011

Adriane Canan

Estômago: do conto ao roteiro
(caminhos e decisões de roteiristas)

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Literatura - área de concentração Literatura Brasileira, linha de pesquisa Textualidades Contemporâneas – da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof^ª Dra. Rosana Cássia Kamita

Florianópolis
2011

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

C213e Canan, Adriane

Estômago [dissertação] : do conto ao roteiro (caminhos e decisões de roteiristas) / Adriane Canan ; orientadora, Rosana Cássia Kamita. - Florianópolis, SC, 2011.

1 v.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura - Adaptações. 2. Fidelidade. 3. Criação. 4. Roteiros cinematográficos. 5. Estômago. I. Kamita, Rosana Cássia. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

CDU 82

Para Amanda, minha vida.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Alzira e Genor, pela força e amor de toda a vida.

À Amanda, minha filha, companheira, incentivadora
e orgulho da mãe, sempre.

À Marta Scherer, amiga-irmã, pelo carinho imenso, em todos os
momentos. E também à querida Marina, pela gentileza de sempre.

Ao professor Luis Alberto Scotto de Almeida, pelo incentivo.

À Elba, pelas palavras queridas e pelo apoio.

À Regina Carvalho, professora e amiga, sempre com bons conselhos.

À Rosana Cássia Kamita, orientadora parceira e paciente, que
atravessou comigo o tempo deste trabalho.

Às professoras Cláudia, Simone e Alessandra, que aceitaram fazer parte
desta trajetória participando da banca.

A todos os amigos e amigas que fiz durante o curso, como a Nazaré e o
Chico, e aos que reencontrei durante o percurso, como a Carina, grande
e sensível parceira. E, também, aos de toda a vida (aqueles que estão
sempre por perto para aquela palavra e aquele apoio especial, feito a
tradução da Cristiane Fontinha).

Por fim, ao Fífi, nosso gato, por estar sempre pertinho
nos momentos de escrita.

RESUMO

Esta dissertação faz um percurso pelo debate sobre a chamada “adaptação” literária para o cinema, ressaltando o papel do roteiro, do roteirista e de seus caminhos e escolhas neste processo. Trata-se de pensar a adaptação como criação e diálogo, deixando para trás o pensamento de que a fidelidade ao “original” seja um parâmetro incontestável. A proposta é ver o texto literário como um *mote*, como ponto de partida da criação. O roteiro figurando como momento crucial deste processo, e não apenas como *instrumento transitório*. O roteiro do filme *Estômago*, adaptado do conto Presos pelo *Estômago*, é o *corpus de pesquisa*.

Palavras-chave: Adaptação; fidelidade; criação; roteiro; *Estômago*.

ABSTRACT

This dissertation is a journey through the debate on the so-called "adaptation" of literature to film, emphasizing the role of the script, the writer and his ways and choices in this process. It is thinking the adaptation as the creation and the dialogue, leaving behind the thought that the loyalty to the "original" is an incontestable parameter. The proposal is to start to see the literary text as crucial starting point of creation. The script figuring in the crucial moment of this process, not only as a transitory tool. The screenplay of the movie *Stomach*, adapted from the tale *Prisoners of the Stomach*, is the research corpus.

Keywords: Adaptation - fidelity - creation - script - *Stomach*

SUMÁRIO

1 –	Introdução.....	15
2 –	Da literatura ao cinema: para além da discussão de fidelidade.....	23
2.1	A fidelidade é um cobertor curto demais.....	23
3 –	Roteiristas como repentistas: criação a partir do mote.....	37
3.1	Algumas visões sobre o roteiro.....	37
3.2	A adaptação como desafio: estímulo à criação no roteiro.....	42
4 –	Análise do roteiro de <i>Estômago</i>, adaptado do conto <i>Presos pelo estômago</i>, de Lusa Silvestre.....	49
4.1	Sequência 1: Sobre como o conto <i>Presos pelo estômago</i> virou um roteiro de longa-metragem.....	49
4.2	Sequência 2: Sobre algumas decisões e caminhos tomados no roteiro.....	53
4.2.1	O uso do discurso do outro.....	70
4.2.2	Os “encaixes” do roteiro: reflexões sobre como a trama foi tecida.....	81
5 –	Considerações Finais.....	89
6 –	Referências bibliográficas.....	91

“Me robo la inspiración de donde la encuentro. Cuando encuentro la inspiración en obras literarias, soy fiel al momento de decir: esto es lo que quería. Pero la novela siempre queda relegada al término de fuente. Yo soy fiel al cine, no a la literatura” (Arturo Ripstein)

1. Introdução

CENA 1 – FRENTE DE UM BAR/SERTÃO DO CEARÁ – EXT/DIA

Em meio a uma algazarra de crianças, mulheres e homens que gritam e bebem, dois repentistas começam a tocar seus pandeiros enfeitados com fitas coloridas. São dois homens de meia idade (REPENTISTA 1 e REPENTISTA 2). Eles trocam sorrisos, mas têm no olhar um tom provocador. De repente, um deles inicia a cantoria e lança o desafio. A turma em volta silencia.

REPENTISTA 1

Olhe, seu moço
Pra morte num há solução
De faca ou de fome
Nem tu, nem qualquer home
não vive pra eterno, não...

A liberdade de começar assim, com uma proposta de início de roteiro, de uma cena de abertura do que pode vir a ser um longa ou um curta-metragem de ficção, vem do fato de que esta dissertação pretende assim ver o processo que se costuma chamar “adaptação”. Um desafio em aberto, quase que nos fazendo ouvir claramente a voz do repentista a nos provocar: e agora? Continue, crie!! Pois é assim, vendo as histórias que os autores literários nos contam nos livros como motes que servem para criarmos uma nova forma artística, a forma fílmica, que se pretende tratar a “adaptação” literária para o cinema. Trataremos desse impulso, principalmente do ponto de vista do roteirista, que seria aqui, neste exemplo inicial, o REPENTISTA 2, aquele que, depois de “receber” o *mote*, é quem trabalha primeiro, o artífice do momento “do papel para o papel”, do texto literário para o que se convencionou como roteiro cinematográfico e suas diversas especificidades. Ele é o protagonista do “tempo do roteiro”, do exato instante de hibridez entre cinema e literatura.

A metáfora dos repentistas é do crítico João Carlos Avellar, em seu *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*¹, e enriquece amplamente o olhar sobre o tema, trazendo o elemento que faz ‘enxergar’ quase de forma concreta – com o jogo do repentista, com a proposta em suspenso, com o frio na espinha esperando o que pode vir deste mote, com a curiosidade pelo que será criado - aquilo que se entende, nesta dissertação, por esta passagem do papel para o papel e, posteriormente, para todo o longo e coletivo processo que leva ao filme. Esta dissertação pretende traçar um percurso por estudos e discussões contemporâneas sobre o tema “adaptação” do meio literário para o meio audiovisual e, também, lançar um olhar sobre os caminhos escolhidos pelos roteiristas.

Avellar explicita seu exemplo acima citado salientando que existe uma relação extremamente dinâmica entre livros e filmes, mas que em geral não a percebemos por causa do estabelecimento de uma “hierarquia” entre as duas formas de expressão, o que sugere que, sendo a literatura anterior, é também mais importante e, por isso, exige “fidelidade” à forma artística que a sucede; em nosso caso, o filme. O autor avança, supera, assim como vários outros que serão mencionados nesta dissertação, a visão da “fidelidade”:

O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um desafio como o dos cantadores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer.²

Diálogo e criação - criar com e a partir de –, sem nenhum prefixo. Mais que adaptação, transposição inter-semiótica, transcrição, tradução, recriação ou qualquer outro termo que se use para definir o processo de realização ou construção de um roteiro a partir de uma obra

¹ AVELLAR, José Carlos. *O Chão da Palavra: Cinema e Literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

² Ibid., p. 124.

literária - termos esses que veremos neste trabalho -, são as palavras que parecem mais adequadas para um olhar que se permite ir além. De toda forma, durante o trajeto do trabalho usaremos o termo adaptação, mas sempre reafirmando que o termo será considerado para além do conceito simplificado de que algo tem que se adaptar para outro plano e que, por causa deste fato, o “original” perde força, como enfatiza a crítica feita por Sergio Wolf:

La palabra “adaptación” tiene también una implicancia material, porque se trataría de una adecuación de formatos o, si se prefiere, de volúmenes. La cuestión se plantea en términos de que el formato de origen – literatura – “quepa” en el otro formato – cine - : que uno se ablande para “poder entrar” en el otro, que adopte la forma del otro. La literatura estaría representada por el formato duro que pierde sus rasgos característicos, su especificidad, en una maquinación conspirativa que aspira a destruir su autonomía.³

Wolf destaca com clareza que a visão de que a “literatura perde” na adaptação chega ao ponto de tratar o tema como uma “conspiração” contra as letras, que pretenderia, de fato, “destruir sua autonomia”. Neste trabalho tentaremos ver o debate por outra vertente, não pela visão de perdas e ganhos, mas de autonomia e diálogo em ambas as linguagens. Não significa deixar de lado outras discussões - ou desmerecê-las -, mas centrar força na riqueza que é essa “relação dinâmica”, retomando as palavras de Avellar, e na explosão criativa que dela pode advir. Afinal, quando um roteirista/cineasta faz um roteiro/filme, ele não “tira” tudo do romance, conto ou texto que o inspirou. Mas, para isso, é necessário romper algumas fronteiras, como muitos roteiristas e cineastas já fizeram com competência. No caso brasileiro podemos citar, entre outros, o diretor e roteirista Julio Bressane, lembrando aqui suas adaptações de clássicos de Machado de Assis, como *Brás Cubas*⁴, a partir do clássico romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e *A Erva do Rato*⁵, cuja base literária do

³ WOLF, Sergio. *Cine-Literatura: Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2004, p.15.

⁴ BRÁS CUBAS. Direção: Julio Bressane. Roteiro de Antonio Medina e Julio Bressane, a partir do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. 1985.

⁵ A ERVA DO RATO. Direção: Julio Bressane. Roteiro de Julio Bressane e Rosa Dias, a partir dos contos *Um esqueleto* e *A causa secreta*, de Machado de Assis, 2009.

roteiro está nos contos *Um esqueleto* e *A causa secreta*. Bressane adaptou outros textos da literatura brasileira, além de Machado, mas o que destacamos aqui, nas duas obras citadas, é a liberdade de criação da qual o roteirista e diretor lança mão, imprimindo sua estética, seu olhar particular que já tem um nome na história do cinema brasileiro. O próprio Bressane, em entrevista sobre o filme *A Erva do Rato*, explicitou que “há poucas linhas dos contos no filme”, e complementou: “Não é uma tradução de Machado de Assis, mas uma tradução de seu espírito em imagens”⁶.

Aqui se ousa usar uma experiência pessoal, mesmo parecendo pretensão, mas que pode colaborar com o que se entende nesta dissertação por *mote* da literatura para a criação do roteiro. Andava pela Feira do Livro de Porto Alegre, no início deste século (!) e, num dos “balaies” de livros em promoção, encontrei um exemplar de *Pomba enamorada ou Uma história de amor e outros contos escolhidos*⁷, de Lygia Fagundes Telles. No mesmo instante, abri no conto que dá título ao livro - *Pomba enamorada ou Uma história de Amor*⁸, e ali encontrei um mote – que poderá parecer comum demais - que me segue até hoje. Uma personagem apaixonada (uma mulher-personagem como já vimos tantas de tantas histórias e livros), que não consegue a atenção de seu amor. A personagem começou a me perseguir e, a partir dela, surgiu o roteiro de *Um passado para Ana*, que uniu a antiga ideia de uma ascensorista, solitária e triste (mulher que eu realmente conhecia, no centro da Capital gaúcha), com a paixão exagerada da personagem de Lygia. Surgiu algo novo, um olhar particular, a partir da leitura do conto e daquilo que já havia no meu imaginário sobre uma personagem real. Introduzi personagens, criei espaços e trajetórias. É um roteiro de longa-metragem que talvez um dia saia do papel-roteiro - aquilo que surgiu depois do papel-conto – e se transforme em filme.

Outra experiência, também com um conto de Lygia, do livro já referido, intitulado *Venha ver o pôr-do-sol*⁹, da mesma forma me trouxe o mote-impulso para um roteiro de curta-metragem. E mais uma vez com a personagem real, a ascensorista. Desta vez, o livro aparece de outra forma no roteiro: a ascensorista é uma leitora voraz e aparece

⁶ Site: <http://ebooksggratis.com.br/informacao-e-cultura/cinema-julio-bressane-leva-machado-de-assis-a-telona/>. Acesso em 10.06.2011.

⁷ Telles, Lígia Fagundes. *Pomba enamorada ou Uma história de amor e outros contos escolhidos*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

⁸ Ibid., p. 129

⁹ Ibid., p. 63.

lendo trechos do conto. O livro está no filme concretamente, ele aparece na tela, ele é quase personagem. E, ao mesmo tempo, o que o conto expressa é também a sensação de opressão da personagem central, de clausura, de solidão, de abandono. A leitura do conto atravessa as ações das personagens e interage com elas, como neste pequeno excerto:

CENA 2 - HALL DE ENTRADA DE PRÉDIO COMERCIAL - INT/DIA

ANA, 43 anos, magra, vestida de forma simples, mas elegante, caminha pelo corredor de entrada do prédio comercial. Ao fundo do corredor vemos o porteiro do prédio. Ana carrega uma sacola na mão e tem um livro embaixo do braço. Na outra mão, carrega um casquinho de lã. Ela para diante da porta do elevador. O porteiro dá um bom dia.

PORTEIRO

Bom dia, dona Ana!

Ana acena com a cabeça, timidamente. Aperta o botão do elevador, que logo chega ao térreo. Ela entra lentamente, olha para os controles e aperta o botão que prende o elevador. Ajeita a sacola no canto, coloca o casaco na cadeirinha e senta-se, acomodando-se devagar. Tira o livro de baixo do braço com muito cuidado. Abre o livro numa página que tem marcador e segura a marcação com o dedo. Entra no elevador uma moça que é secretária da imobiliária do terceiro andar. Ela está com o uniforme da imobiliária, muito maquiada, tem as unhas pintadas de vermelho intenso. Pisca para Ana, vai até o fundo do elevador e encosta-se na parede. Ana aperta o botão com o número três e solta o elevador. A porta se fecha lentamente. Ana abre o livro na marcação. O elevador sobe lentamente. Vemos a imagem da porta fechada do elevador.

V.O de Ana (*lendo o conto*)

Conheço bem tudo isso, minha gente
está enterrada aí... Vamos entrar e te
mostrarei o pôr-do-sol mais lindo do
mundo...

São exemplos simples, experimentais. Mas para este estudo tem o objetivo de servir como introdutor, de certa forma, do que será tratado aqui. E, mais uma vez, uma maneira de ressaltar a imensa dinâmica que existe entre literatura e cinema, destacando as diversas formas de inter-relação possível. Neste caso, como a proposta é pensar o papel do roteirista, importante acrescentar o que dizem Saraiva e Cannito: “a tarefa do roteirista é desse tipo: dar forma nova a relações entre fatos supostamente desconexos da vida”.¹⁰

Para discutir a questão de forma mais concreta, tomaremos um exemplo: o roteiro do filme *Estômago*¹¹, de Lusa Silvestre, Cláudia da Natividade e Marcos Jorge, que foi inspirado no conto *Presos pelo estômago*¹², do livro *Pólvora, Gorgonzola & Alecrim: Contos gastronômicos*, de Lusa Silvestre. É um exemplo recente de cinema brasileiro. *Estômago*, lançado em 2007, ganhou inúmeros prêmios nacionais e internacionais¹³. Usaremos a versão final do roteiro, aquela que foi para o set de filmagem e que, recentemente, foi publicada pela Imprensa Oficial de São Paulo.

Para desenvolver, mesmo sinteticamente, a problemática sobre a adaptação literária para o cinema - que poderia ser chamada “adaptação cinematográfica da literatura”, no caso do uso do termo adaptação -, no primeiro capítulo, seguindo o ritmo ditado pelo afastamento da ideia de fidelidade como legitimadora onipresente, falaremos de debates de teóricos contemporâneos sobre como analisar

¹⁰ SARAIVA, Leandro e CANNITO, Newton. *Manual de Roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004, p. 48.

¹¹ ESTÔMAGO. Direção: Marcos Jorge. Roteiro: Lusa Silvestre, Cláudia da Natividade e Marcos Jorge, baseado no conto *Presos pelo estômago*, do livro *Pólvora, Gorgonzola & Alecrim: Contos gastronômicos* de Lusa Silvestre. Zencrane Filmes. 2008. Site oficial: www.estomagoofilme.com.br

¹² SILVESTRE, Lusa. *Pólvora, Gorgonzola & Alecrim: Contos gastronômicos*. São Paulo: Jaboticaba, 2005, p. 17.

¹³ Entre os principais prêmios que *Estômago* já recebeu estão os de melhor filme, diretor, ator e prêmio especial do júri do Festival do Rio – 2007; Lions Award 2008 do Festival de Rotterdam; melhor filme e ator no Festival de Punta Del Leste – 2008 e seleção oficial do Festival de Berlim, entre outros.

roteiros/filmes sem ater-se a pré-conceitos. Na sequência, trataremos do papel do roteirista, buscando como subsídio experiências das mais variadas, expostas por roteiristas, eles próprios, e por estudiosos do roteiro e da narrativa. Logo depois, trataremos de analisar o roteiro de *Estômago*, desde o processo de chegada do conto às mãos do diretor, Marcos Jorge, até a parceria firmada para a construção do roteiro e as decisões tomadas pelos roteiristas. É bom frisar: não há ímpeto de ser original, mas de oferecer um olhar amparado por várias vozes, por isso polifônico, de análise da criação de um roteiro a partir de uma ideia já explorada na forma literária.

2. Da literatura ao cinema: para além da discussão de fidelidade

2.1. A fidelidade é um cobertor curto demais

Linda Hutcheon nos traz a ideia de que um roteiro-filme, mesmo que adaptado de um texto literário, carrega em si a aura de nova obra. Nessa visão, não estamos falando sobre qual das cópias de um filme seria a original e, por isso, teria sua aura preservada. A proposta é ver o roteiro-filme adaptado de uma obra literária como algo que carrega a **sua** própria aura. Por esta leitura, ela não deixa de lado a autonomia da nova obra:

Trabalhar com adaptações como adaptações significa pensá-las como obras inerentemente “palimpsestuosas” – para utilizar o importante termo do poeta e crítico escocês Michael Alexander (ERMART, 2001, p. 47) –, assombradas a todo instante pelos textos adaptados. Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente a sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). É isso que Gerard Genette (1982, p.5) entende por um texto em “segundo grau”, criado e então recebido em conexão com um texto anterior. Eis o motivo pelo qual os estudos de adaptação são frequentemente estudos comparados (cf. CARDWEEL, 2002, p. 9). Isso é bem diferente de dizer que as adaptações não são trabalhos autônomos e que não podem ser interpretadas como tais, conforme vários teóricos têm insistido, elas obviamente o são (...). Essa é uma das razões pelas quais uma adaptação tem sua própria aura, sua própria “presença no tempo e no espaço, uma existência única no local onde ocorre” (BENJAMIN, 1968, p. 214).¹⁴

¹⁴ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011, p. 27.

O mais interessante no olhar de Linda Hutcheon é oferecer uma possibilidade de leitura que, ao mesmo tempo, preserva a autonomia da nova obra e não descarta que ela é também derivada, polifônica. Nesse ponto talvez resida uma visão mais abrangente: partir de algo não significa perder o que é próprio, que cada roteirista e diretor (e toda uma equipe, que vai do diretor de arte ao montador) vão fazer surgir. E quando, lá no começo deste trabalho, são citados o diálogo e a criação como palavras importantes para tal contexto, aqui podemos, talvez, perceber reflexos que podem corroborar este pensamento.

A partir dessa discussão, já se percebe que “originalidade” é palavra um tanto superada. E, claro, também a visão de qualidade nas adaptações considerando apenas a fidelidade ao “original”. Superficialidade aparece então como a palavra mais apropriada para tratar do olhar sobre a adaptação de textos literários para o cinema apenas sob a ótica da tão propagada fidelidade. Enfraquece-se também a visão sobre ser fiel ou não à obra considerada “original”, seja um romance, um conto ou outro texto literário, pela questão da hierarquização: sendo a literatura precursora em relação ao cinema (audiovisual), por consequência, seria também mais “importante”. Temos em Randal Johnson uma reflexão sobre essa visão hierárquica que, por sua vez, pode legitimar nossa referência à palavra superficialidade como ideal ao contexto:

O problema – o estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema, entre uma obra original e sua versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro, e por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa – baseia-se numa concepção, derivada da estética kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética. Daí uma insistência na “fidelidade” da adaptação cinematográfica à obra literária originária. Essa atitude resulta em julgamentos superficiais que frequentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão mais profunda.¹⁵

¹⁵ JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. (2003) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, p.40.

Mas a questão da suposta hierarquia temporal da literatura, ou do texto escrito, sobre a narrativa feita através da imagem em movimento, não é o único argumento usado em defesa da fidelidade. Quanto a esse item, além da contribuição de Johnson, veremos algumas posições de outros estudiosos, salientando que todos os textos a que recorremos apresentam críticas contra a fidelidade como pressuposto essencial e único para determinar uma “boa adaptação”. Em geral, “os filmes são julgados criticamente porque não fazem o que os romances fazem, porque, de um modo ou de outro, não são “fiéis” à obra modelo”.¹⁶ Mas, em muitos casos, o espectador nem conhece a obra considerada “original”, por exemplo. Não levar em conta as diferenças essenciais entre os dois meios (textual e fílmico), na visão de Johnson, incide na insistência da fidelidade.

Enquanto o romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas). Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras. A diferença básica entre os dois meios não se reduz, portanto, à diferença entre a linguagem escrita e a imagem visual, como se costuma dizer.¹⁷

Ao partirmos de um texto literário, partimos de uma história, de personagens, de sentimentos, de percepções. E a partir daí muito pode ser criado. Este é o princípio que se defende aqui. Criar algo novo não significa, necessariamente, ser absolutamente original. Há casos, sim, em que o livro, sendo um clássico, se “impõe”, mas isso acontece mais em um nível de discussão hierárquica, de quem chegou primeiro ou é mais importante, do que necessariamente no contexto prático da construção de um roteiro cinematográfico a partir de determinada obra.

Podemos parecer uma leitura simplificada do processo, mas, se tomarmos em conta que, mesmo nos roteiros ditos “originais”, antes da

¹⁶ Ibid, p. 40.

¹⁷ Ibid, p. 42.

escaleta¹⁸ e dos tratamentos de roteiro, temos o que se chama de argumento - a descrição da estória que se vai narrar num roteiro, bem como de seus personagens, cenários e locações, em todos os seus detalhes, ou seja, a fábula, mas ainda sem as decisões de trama, da forma como se vai tramar -, podemos dizer que os roteiros “originais” também partem de um texto. Ainda mais: há que se enfatizar que tudo o que nos apresenta a literatura em termos de histórias e estilos narrativos está também presente nas especificidades de um roteiro original. Imaginemos que um personagem de um hipotético roteiro original seja introspectivo, calado, e que seu fluxo de pensamento é o que nos importa sobre sua vida. Falamos de um roteiro “original”, ou seja, de uma história sendo “criada” para o cinema. Teremos, na hora de criar as cenas que vão demonstrar como é nosso personagem, experiências iguais ao processo que teríamos se fosse o roteiro adaptado de uma obra literária e o personagem fosse igualmente introspectivo.

Robert Stam é outro estudioso que se recusa a aceitar a forma como as adaptações literárias, em geral, têm sido analisadas. Em seu artigo *Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade à Intertextualidade*, ele propõe uma linguagem alternativa à linguagem convencional aplicada pela crítica, que para ele tem sido “moralista”, apenas pregando que o cinema faz um “desserviço à literatura”. Ele registra termos que, além da “infidelidade”, aparecem no olhar baseado na “perda”:

Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização” e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. “Infidelidade” carrega insinuações de pudor vitoriano; “traição” evoca perfídia ética; “abastardamento” conota ilegitimidade; “deformação” sugere aversão estética e monstruosidade; “violação” lembra violência sexual; “vulgarização” insinua degradação de

¹⁸ Escaleta: Descrição resumida das cenas de um roteiro, na sua sequência. CAMPOS, Flávio de. *Roteiro de Cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. 2.ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 381.

classe; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfêmia.¹⁹

Em geral, o discurso esquece as expressões “positivas”, partindo sempre para um olhar que não vê os ganhos. Stam aponta para o que chama de assuntos mais interessantes para análise, como o estatuto teórico da adaptação e o seu interesse analítico. A proposta é, então: “desconstruir a doxa não declarada que sutilmente constrói o status subalterno da adaptação (e da imagem cinematográfica) vis-à-vis os romances (e o mundo literário), apontando perspectivas alternativas”. O teórico americano nos questiona também sobre a subjetividade de nossa “noção de fidelidade” que, de acordo com ele, tem algo de verdadeiro que precisa ser observado:

Quando dizemos que uma adaptação foi “infiel” ao original, a própria violência do termo expressa a grande decepção que sentimos quando uma adaptação fílmica não consegue captar aquilo que entendemos ser a narrativa, temática e características estéticas fundamentais encontradas em sua fonte literária. A noção de fidelidade ganha força persuasiva a partir de nosso entendimento de que:

- (a) Algumas adaptações de fato não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances-fonte;
- (b) Algumas adaptações são realmente melhores do que outras;
- (c) Algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes.²⁰

Mas, mesmo considerando que o que chama de “mediocridade de algumas adaptações” e sua “parcial persuasão da fidelidade”, Stam

¹⁹ STAM, Robert. “Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade à Intertextualidade”. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n° 51, jul-dez. de 2006, p.19- 20.

²⁰ STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 20.

afirma que os fatos não devem levar nossa análise a legitimar a fidelidade como um “princípio metodológico”. Ele reflete também sobre o que chama de “preconceitos primordiais” que influenciam a crítica sobre as adaptações literárias, principalmente no quesito hierarquia da literatura sobre o audiovisual: antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos); logofilia (a valorização oposta, típica das culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos; anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais aos sistema nervoso; a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”).²¹

Deslocar-se destes “preconceitos primordiais” é quesito fundamental para uma visão mais abrangente da adaptação. Olhar o processo, ou o resultado deste processo, como parasitismo, poderia significar dizer que, também, toda uma série imensurável de livros e textos é, da mesma forma, parasita de livros e textos anteriores. Ou seja, a literatura também padeceria do mesmo “mal”. Os desenvolvimentos teóricos do estruturalismo e do pós-estruturalismo transformaram - subverteram, nas palavras de Stam - muitos desses “preconceitos” e, por sua vez, influenciam também a discussão sobre adaptação.

Na semiótica estruturalista, todas as práticas de significação eram vistas como sistemas compartilhados de sinais “que produzem ‘textos’ dignos do mesmo escrutínio cuidadoso dos textos literários”. Portanto, como aponta Stam, esvaziando a possibilidade de hierarquia do romance sobre o filme. Temos também a ênfase na infinita permutação de textualidades, encontrada na teoria da intertextualidade de Kristeva, que por sua vez encontra raiz no “dialogismo” de Bakhtin, e a teoria da “transtextualidade” de Genette, no lugar da fidelidade ao que vem antes.

²¹ STAM, Robert. “Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade à Intertextualidade”. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n° 51, jul-dez. de 2006, p.20-21.

A partir destas visões, um filme não é devedor do texto “original” no qual teve seu ponto de partida, já que este mesmo texto também não pode ser considerado original, mas sim resultado desta troca ou permuta. Em Roland Barthes, por sua vez, Stam encontra o que chama de “nívelação provocativa da hierarquia entre crítica literária e literatura”. Nesta perspectiva, desloca a adaptação ao cinema como “leitura” do texto escrito, sem subordinação.

Em Derrida, Stam busca referência na “desconstrução” da hierarquia do original: *“Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido.”*²² No questionamento pós-estruturalista sobre o “sujeito unificado”, Robert Stam encontra Bakhtin pressupondo autor e personagem como “multidiscursivos e resistentes à unificação”. E lança a questão:

Se os autores são fissurados, fragmentados, multidiscursivos, dificilmente “presentes” até para eles mesmos, o analista poderia perguntar: como pode uma adaptação comunicar o ‘espírito’ ou a ‘presença individual’ da intenção autorial?²³

Convém destacar também que Robert Stam usa amplamente as perspectivas bakhtiniana e foucaultiana pós-estruturalistas como referência. Para ele, quando Bakhtin aponta o autor como um “orquestrador de discursos pré-existentes”, e quando Foucault “desvaloriza” o autor em busca de uma “anonimidade penetrante do discurso”, podemos encontrar mais argumentos contra a noção de fidelidade e hierarquia na adaptação. No campo dos estudos culturais, apresenta-nos a exploração de relações “horizontais” entre mídias: “sob uma perspectiva cultural, a adaptação faz parte de um espectro de produções culturais niveladas e, de forma inédita, igualitárias”. Já na narratologia, encontramos, de acordo com o pesquisador, uma concessão de “centralidade” à narrativa em geral, “em oposição à narrativa literária isoladamente”. Todos são meios, então. Nenhum ocupa um lugar mais destacado que os outros. Assim, livro e filme têm o mesmo valor de análise. Com a teoria da recepção, o ponto de vista recai sobre a adaptação como “complementar” às lacunas de um texto literário. Sendo

²² Ibid., p 28.

²³ Ibid., p. 22 e 23

o texto “um evento cujas indeterminações são completadas e se tornam verdadeiras quando lido (ou assistido)”, não seria ele então onipotente em relação às criações a partir dele para outros meios, como o fílmico.

Encontramos também na filosofia, ainda guiados por Robert Stam, pensadores que criticam a sobreposição da literatura, e da própria filosofia, ao cinema. É no francês Gilles Deleuze que Stam se baseia, principalmente em seu questionamento sobre a visão convencional de que “o cinema, ao contrário da literatura e da filosofia, não era ‘capaz de pensamento’”. Outra teoria referenciada é a performativa, que aponta romance e adaptação como “performances” e, portanto, vê a adaptação moldando novos mundos, mais do que simplesmente retratando/traindo mundos antigos. Enfim, Stam reafirma que a “desmistificação da aura da literatura”, que veio com Marx e pelas correntes estruturalistas, pós-estruturalistas e pós-colonialistas, trouxe novos sentidos à adaptação: Nem o texto literário nem o autor mantêm a “autoridade de controle legal” sobre ramificações intertextuais.

Em Ismail Xavier também buscamos referências contra a visão do dever de “ser fiel”.

A questão da adaptação literária pode ser discutida em muitas dimensões. E o debate tente a se concentrar no problema da interpretação feita pelo cineasta em sua transposição do livro. Vai-se direto ao sentido procurado pelo filme para verificar em que grau este se aproxima (é fiel) ou se afasta do texto de origem. Nessa maneira de proceder, vale a interpretação do crítico, tanto do texto escrito quanto do filme, como referência para julgar o trabalho do cineasta e suas “traições”.²⁴

Xavier argumenta que houve épocas mais acirradas nesse sentido, ressaltando que a atual interação entre as mídias tornou difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro. Podemos dizer que temos, e já vem de alguns anos, uma convergência de opiniões de estudiosos sobre a necessidade de abolir, pelo menos nas análises que se considerem mais aprofundadas, a noção

²⁴ XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. (2003) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, p. 61.

de fidelidade como método de “avaliação” das adaptações. Retomamos aqui a proposta da introdução centrada nas palavras “diálogo” e “criação”. É ainda nelas que se percebe a maior potência da relação entre as duas linguagens. Mas, mesmo ainda na defesa das palavras citadas, embasadas na ideia do mote criador, consideramos valorosa a experiência de diversos teóricos sobre uma possível “taxonomia” mais abrangente de que a chamada Teoria da Adaptação já se utiliza. Robert Stam, também no texto *Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade à Intertextualidade*, aponta alguns termos e conceitos:

(...) adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição.²⁵

Em Genette, Stam localiza conceitos que, mesmo não sendo específicos ao cinema, são passíveis de utilização, ressaltando a ideia de “transtextualidade” como “tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta”. E em relação à transtextualidade, Genette, de acordo com Stam, estabelece uma divisão em cinco categorias possíveis de relação, que vemos a seguir. A primeira delas, a “intertextualidade”, é vista como um tipo de transtextualidade ou “efeito de co-presença de dois textos”²⁶, chamando a atenção para o “papel genérico da alusão e da referência em filmes e romances”. A intertextualidade é tratada como uma das mais comuns das transtextualidades. Podemos pensar, no caso do corpus de pesquisa deste trabalho, o filme *Estômago*, nas alusões que o roteiro apresenta a filmes anteriores que tratam do tema do poder da comida sobre os indivíduos. Em *Estômago*, o prisioneiro que se torna cozinheiro passa a ter algum poder sobre os demais, situação que outros livros e filmes já trouxeram, como *A Festa de Babete*²⁷, guardadas das diferenças de intenção de roteiristas e diretores.

²⁵ STAM, Robert. “Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade à Intertextualidade”. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, nº 51, jul-dez. de 2006, p. 27.

²⁶ Ibid., p. 29.

²⁷ A FESTA DE BABETE. Diretor: Gabriel Axel. Produção: França-Dinamarca. 1987. Sinopse: Na desolada costa da Dinamarca vivem Martina e Philippa, as belas filhas de um devoto pastor protestante que prega a salvação através da renúncia. As irmãs sacrificam suas paixões da juventude em nome da fé e das obrigações, e mesmo muitos anos depois da morte

A segunda categoria é a “paratextualidade”, a relação entre o texto e seus paratextos (prefácios, epígrafes, ilustrações etc). No caso dos filmes, Stam cita os “materiais soltos do texto”, como pôsteres, trailers etc. Pensando, mais uma vez, do filme *Estômago*, assim como no caso da maioria dos filmes contemporâneos, com o advento da internet, podemos acrescentar como paratextos os sites relacionados às produções, que trazem detalhes de toda a trajetória das mesmas. Acrescente-se que, logo depois do filme, foi publicado um livro de receitas²⁸, junto ao roteiro, com todas as especialidades do cozinheiro-personagem do filme.

Como terceira categoria, temos a metatextualidade, associada à relação crítica entre um texto e outro, “seja quando o texto comentado é citado explicitamente ou quando é evocado silenciosamente”²⁹. Neste sentido, estão as adaptações que, por exemplo, criticam a obra de origem, mesmo tendo-a como fonte. Ou quando a fonte não é abertamente mencionada. Neste caso Stam cita o filme *A Idade do Ouro*³⁰, de Buñuel, que, de acordo com ele, não é adaptado do Marquês de Sade, mas há estudiosos que percebam o livro *120 dias de Sodoma* como uma “fonte textual/estrutural invisível no filme”.

Arquitextualidade. A quarta categoria traz as “taxonomias genéricas sugeridas ou refutadas pelos títulos e subtítulos de um texto”. No caso do cinema, Stam cita as adaptações não identificadas, as difusas e as renomeadas, colocando como exemplo a adaptação que Francis Coppola fez de *No coração das trevas*, de Joseph Conrad, para *Apocalypse Now*. No caso de nosso corpus de pesquisa, também houve transformação do título. Ao invés de manter o título do conto *Presos pelo estômago*, optou-se pelo título *Estômago*, o que já manifesta uma alteração no foco da narrativa.

do pai, elas mantêm vivos seus ensinamentos entre os habitantes da cidade. Mas com a chegada de Babette, uma misteriosa refugiada da guerra civil na França, a vida para as irmãs e seu pequeno povoado começa a mudar. Logo Babette as convence a tentar algo realmente ousado - um banquete francês! Sua festa, é claro, escandaliza os mais velhos do lugar. Quem é esta surpreendentemente talentosa Babette, que tem apavorado os moradores desta devota cidade com a perspectiva deles perderem suas almas por deleitarem-se com prazeres Site: http://www.2001video.com.br/detalhes_produto_extra_dvd.asp?produto=8898. Acesso em 08.05.2011.

²⁸ Site: http://www.estomagoofilme.com.br/download/livro_receitas.pdf . Acesso em 08.05.2011.

²⁹ STAM, Robert. “Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade à Intertextualidade”. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, nº 51, jul-dez. de 2006, p. 27.

³⁰ A IDADE DO OURO. Direção: Luis Buñuel. França, 1929.

A hipertextualidade é o tipo de transtextualidade em que Stam vê a mais potencial relação com a adaptação. Refere-se à relação entre um texto, que Genette chama de ‘hipertexto’, com um texto anterior, ou ‘hipotexto’. Tomando, então, outra vez, o objeto de estudo desta dissertação, podemos dizer que o filme *Estômago* é o hipertexto do conto *Presos pelo estômago* que, por sua vez, pode ter referência em tantos e tantos livros escritos sobre o poder “encantatório” da cozinha e da comida, como já citado em *A festa de Babete*, ou *Como água para chocolate*³¹, por exemplo.

Adaptações cinematográficas, desta forma, são envolvidas nesse vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação, sem nenhum ponto claro de origem.³²

Bella Josef coloca mais alguns argumentos na relação literatura e cinema que discutiremos por considerar importantes no contexto do que desenvolvemos até agora:

O romance tendeu mais e mais para retratar a ação do pensamento interno. O romance e o filme encontram-se diante do problema da representação do tempo cronológico e do tempo psicológico. O romance é mais difuso, o filme é mais econômico. O romance tem convenções mais

³¹ COMO ÁGUA PARA CHOCOLATE. Direção: Alfonso Araus. México, 1992. Sinopse: Baseado no romance homônimo de Laura Esquivel. No início do século XX, numa fazenda mexicana, na fronteira com o Texas, Tita (Lumi Cavazos), a quem foi negado o direito de se casar, por ser a filha mais nova, e ter que permanecer ao lado da mãe Elena (Regina Torne) para cuidar dela, vive um amor ardente de paixão, contido, apesar de correspondido, por Pedro (Marco Leonardi), o qual acaba aceitando casar-se com sua irmã Rosaura (Yareli Arizmendi), apenas para permanecer perto da mulher que ama. Tita, que cresceu nos braços de Nacha (Ada Carrasco), cozinheira da fazenda, envolta nos aromas mágicos da cozinha, e orientada pela sabedoria desta, desenvolve o dom como ninguém, transpondo para os alimentos todas as suas emoções, e destes, pra os comensais.

³² STAM, Robert. “Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade à Intertextualidade”. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, nº 51, jul-dez. de 2006, p. 34.

variadas, o filme tem convenções mais compactas.³³

E mais adiante, cita:

A linguagem cinematográfica implica uma sequência de imagens, enquanto que na literatura a linguagem é autônoma e, qualitativamente, mais ágil, numa série de aspectos: mudança de focos narrativos, elipse temporal, capacidade de abstração, metaforização. O romance dispõe mais da linguagem do que o filme falado. Mas de maneira diferente. Não se trata de um duelo entre cinema e literatura, mas de uma troca, cujos benefícios mútuos são crescentes.³⁴

Sim, uma troca. Mas existe a necessidade aqui de reforçar uma discordância com a ideia de que “na literatura a linguagem é autônoma e mais ágil”. Temos, também na narrativa cinematográfica, possibilidades diversas de agilidade nos quesitos descritos, como mudança de foco narrativo, elipses e demais questões. Em Linda Hutcheon encontramos ainda a diferenciação entre linguagens, mídias – já que ela não analisa apenas adaptações para o cinema, mas também para games, parques temáticos e outras linguagens.

(...) uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada, e nenhuma delas é o mesmo que uma história da qual você participa ou com a qual você interage, ou seja, uma história vivenciada direta ou cinesteticamente.³⁵

Levando em conta o mote inicial, que destaca neste trabalho a proposta de refletir sobre pontos de vista do que em geral tratamos como “adaptação” literária para o cinema, consideraremos, também, o que diz Ismail Xavier com o olhar sobre o que vem sendo discutido sobre o tema nas últimas décadas:

³³ JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma – A modernidade: da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006, p. 369.

³⁴ *Ibid.*, p. 369.

³⁵ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011, p. 35

(...) há uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir, e passou-se a privilegiar o “diálogo” para pensar a criação das obras, adaptações ou não. O livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura.³⁶

Tomando os parâmetros que nos aponta Xavier, além dos demais autores citados, percebemos que nos dias atuais a fidelidade realmente deixou de ser o critério de maior valor. São ponderações sobre critérios de análise que nos levam a uma evolução na reflexão sobre um roteiro que teve como ponto de partida um texto literário (ou vários, como em muitos casos). De forma semelhante ao que Bakhtin chama de “construção híbrida”, a adaptação também pode ser lida como uma “orquestração de discursos”, talentos e trajetos, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, um exemplo daquilo que André Bazin, na década de 1950, chamava de cinema “misturado” ou “impuro”.³⁷ Se ficarmos apenas na fidelidade, sentiremos falta de algo, pois a fidelidade, como já percebemos, é um “cobertor curto demais” para ser parâmetro legitimador.

³⁶ XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. In: *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo. Instituto Itáu Cultural, 2003, p. 61.

³⁷ BAZIN, André. *Por um cinema impuro - defesa da adaptação*, artigo inserido na antologia *O cinema – ensaios*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. O artigo, escrito no início dos anos 50, critica aqueles que, em nome da especificidade ou pureza do cinema, atacavam o diálogo com a literatura.

3 – Roteiristas como repentistas: criação a partir do mote desafiador

3.1 Algumas visões sobre o roteiro

Há, realmente, muitas maneiras de entender um roteiro e sua “função”. As opiniões sobre o papel do roteiro e seu significado são diversas. Há quem reivindique ao roteiro uma posição seminal no filme: sem roteiro, não existiria filme. Há, também, aqueles para quem o roteiro poderia ser abolido. Para o presente trabalho, sem seguir parâmetros absolutamente fechados, importa-nos mais saber em que o roteiro pode ser importante ao filme. É este ponto de vista que nos interessa e que, para aquilo que se quer expressar aqui, pode trazer ao roteiro a legitimidade necessária dentro do debate sobre o tema. Não pensamos o roteiro como algo de passagem, mas como um momento importante de criação, que permeará o filme do início ao fim. Sim, é possível fazer filmes sem roteiro. Mas aqui a proposta é refletir sobre ele, sobre os filmes feitos com roteiro, por roteiristas. É importante pensar que um filme, neste caso, não nasce espontaneamente, que os diálogos chegam aos atores já escritos, já previstos, que grandes filmes foram planejados no papel, em cada plano, em cada ação, em cada forma de se narrar.

Vejamos alguns olhares de estudiosos sobre o roteiro que podem nos auxiliar neste debate. Avellar propõe indagações:

Um romance cinematográfico? Um roteiro de cinema literário? A partir deste texto escrito para ser lido como um filme (não para se transformar em filme, mas para ser lido como um filme) é possível imaginar um roteiro escrito como se não quisesse ser filmado, mas somente lido? Imaginar o roteiro cinematográfico como gênero literário? Um gênero inacabado, imperfeito, incompleto, que só se realiza por inteiro fora de si mesmo, que de fato só aparece quando desaparece, o roteiro é uma literatura às avessas? Literatura que passa sem deixar marcas? Cinema de outra maneira?

Esta literatura às avessas deixa marcas no cinema?
Deixa marcas na literatura?³⁸

As perguntas acima abrem diversos caminhos possíveis. Seria possível dizer, nos parece, que nenhuma das respostas é inválida, se pensarmos de uma maneira mais ampla. Devemos ter em conta que, antes da decupagem de planos feita, em geral, pelo diretor do filme e pelo diretor de fotografia, o roteirista escreve o que chamamos de “roteiro literário”, um texto dividido em cenas, que já determina a trama (linear, não-linear, momentos paralelos), mas é denominado literário pois, em grande parte, é escrito realmente de forma bastante literária (o que não quer dizer, necessariamente, que tenha valor literário). Muitos deles são publicados. Muitos deles são lidos com interesse em seu texto, em sua construção. A discussão sobre o roteiro ser ou não um gênero literário talvez atravessasse muito tempo, mas para este trabalho não é a mais importante no contexto de legitimação do roteiro como um texto que merece ser lido, que merece seu espaço em todo o sistema de criação que implica o cinema, assim como a televisão e hoje as novas tecnologias. E devemos admitir que ele deixa marcas. Não se pode aceitar que “aparece só quando desaparece”. O roteiro é parte de uma obra, o filme. E é também obra individual quando publicado para ser lido.

Randal Johnson entra também para nossa reflexão. Segundo ele, é necessário numa discussão mais abrangente sobre literatura e cinema, pensar uma série de questões que envolvem os roteiros, desde os escritores que participam de suas criações até os casos de cineastas que escrevem livros e dos romancistas que fazem filmes³⁹. Neste sentido, o roteirista, talvez não com o status de autor literário, mesmo assim é autor, é escritor. E deixa marcas na literatura. Bom destacar que muitos roteiros, e lembramos aqui de Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras⁴⁰,

³⁸ AVELLAR, José Carlos. *O Chão da Palavra: Cinema e Literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2007, p. 67.

³⁹ JOHNSON, Randal. In: PELEGRINI, Tânia (et al). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultura, 2003, p.38.

⁴⁰ Alain Robbe-Grillet, escritor e cineasta francês, foi uma das figuras mais associadas ao Nouveau Roman escreveu roteiros de cinema, sendo um dos mais conhecidos o do filme dirigido por Alain Resnais, de 1961, *Ano passado em Marienbad*, seguido de diversos outros filmes que ele mesmo dirigiu. Marguerite Duras também foi associada ao movimento conhecido como Nouveau Roman e escreveu roteiros como o de *Hiroshima, meu amor*, também dirigido por Alain Resnais. Duras também fez carreira como diretora de cinema.

trabalharam um híbrido das linguagens, a literária e a cinematográfica.⁴¹ Destaca-se neste contexto o filme *O ano passado em Marienbad*, por exemplo, um “texto-filme” criado por Robbe-Grillet e Alain Resnais. A literatura incorporou o cinema naquele momento: escrevia-se com a câmera, filmava-se com a caneta. Mesmo o coletivo da Nouvelle Vague, apesar de primar pela essencialidade do cinema, não prescindiu da palavra, do texto, da escritura.

Em Bella Jozef encontram-se outras possibilidades de análise:

Roteiro: conjunto de notas, esboços não autônomos, mas constitutivos de um elemento, disforme ou vivo, o do filme por fazer; ou sólida trama cinematográfica, vigorosa, autônoma, da que logo nasce um filme medíocre; ou esqueleto para obras cinematográficas válidas (Bergman), recolhidos em um tomo, em que, “obras em si literárias” carecem de “força poética e conceitual” e só a imagem cinematográfica os recupera como elemento necessário para a obra definitiva; roteiros que são obras poeticamente autônomas, “gênero” literário novo.⁴²

Quanto à referência a Ingmar Bergman, temos que lembrar que o cineasta é um dos que escrevem roteiros quase romances, muito além de notas e esboços. Ela cita as possibilidades de vermos os roteiros como “obras em si literárias, mas que carecem de força poética e conceitual” ou “roteiros como obras poeticamente autônomas, gênero literário novo”. Interessante refletir, novamente, se é por este caminho, o de uma coisa ou outra, que encontraremos a legitimidade do roteiro como obra. Parece ainda uma “disputa” com a literatura, só que por outras vias.

Já Carrière parece não ter dúvidas sobre seu veredito:

Geralmente, ao final de cada filmagem, encontram-se roteiros nas latas de lixo do estúdio. Ali estão rasgados, amassados, sujos, abandonados. Raras são as pessoas que guardam

⁴¹ KAMITA, Rosana. Roa Bastos: reflexões sobre o roteiro cinematográfico. Site: www.nelool.ufsc.br/simposio3/Rosana_Kamita.doc. Acesso em 11.04.2011.

⁴² JOZEF, Bella. *A máscara e o enigma – A modernidade: da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006, p. 399.

um exemplar, mais raras as que os encadernam ou os colecionam. Dito de outra forma, o roteiro representa um estado transitório, uma forma passageira destinada a se metamorfosear e a desaparecer, como a larva ao se transformar em borboleta. Quando o filme existe, da larva resta apenas uma pele seca, de agora em diante inútil, estritamente condenada à poeira. Se for publicado – o que ocorre às vezes –, não se tratará de um roteiro, mas sim de uma narrativa recomposta depois do filme.⁴³

Destacamos a discordância, que já está descrita anteriormente nesta reflexão, a forma de ver o roteiro proposta por Carrière. Aquilo que é criado na fase do roteiro, seja original ou adaptado - um diálogo, uma passagem de tempo, uma ação, uma cena, um personagem...enfim, tudo o que pode surgir no momento de pensar a narrativa -, esta criação é parte do filme e não fica para trás, na lata do lixo, como querem alguns. Ela está no filme, ela permeia o filme. O roteiro deve ser visto, também, sendo parte da criação do filme como obra completa. O estado transitório não existe, nesse caso. E, se o roteiro for publicado (como temos vários exemplos, inclusive do roteiro do filme *Estômago*, que analisaremos a seguir), não implica dizer que não seja, também, referência de leitura sobre o filme e sobre o processo, seja ele original ou adaptado. Dizer que um roteiro é “literatura degradada”, ou provisória, leva muitas vezes a minimizar o trabalho da escrita dramática e, por consequência, colocar na mesma condição de igualdade a alguns roteiristas e a outros.⁴⁴

E temos diversos exemplos de que, ao generalizarmos o roteiro como “provisório”, perdemos um grande momento de criação. No caso brasileiro, Glauber Rocha, diretor, roteirista, romancista, fez questão de editar seus roteiros. Deu-lhes a importância de participação mais ampla na criação de sua obra:

Gostaria de publicar estes roteiros num só volume – de umas 300 páginas – sob o título geral de “Roteiros do Terceyro Mundo” porque estes 8

⁴³ CARRIÈRE, Jean-Claude e BONITZER, Pascal. *Prática do roteiro cinematográfico*. Trad. Teresa de Almeida. São Paulo: JSN Editora, 1996, p. 11.

⁴⁴ WOLF, Sérgio. *Cine-literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires. Paidós, 2004, p. 33)

filmes são referentes ao III Mundo e marcam uma fase do meu trabalho. Se isto for possível – depois acertaremos por carta ou telefone detalhes da edição. A edição seria bom para preservar a base literária dos filmes – pois estes roteiros podem ser refilmados + televisados + montados em teatro e ainda funcionam como romances ou novelas etc.⁴⁵

Na América Latina, mais próximo da realidade cinematográfica brasileira, análises do escritor e roteirista paraguaio Roa Bastos que, assim como Glauber, refletia sobre suas criações, levantam mais aspectos. Em seu texto *Reflexiones sobre el guión(cf) cinematográfico*, que faz parte da publicação do roteiro *Hijo de Hombre*. Entre as reflexões, Bastos “aponta a intervenção da indústria cinematográfica, sendo possível inferir a crítica do autor a um sistema que rege as produções cinematográficas, as quais, muitas vezes, “se rendem” aos interesses econômicos, o que implicaria, em certa medida, na autonomia da criação”⁴⁶. A “intervenção da indústria cinematográfica” é, realmente, bastante impactante no meio criativo, principalmente do chamado “cinemão norte-americano” sobre os cinemas “periféricos”. É bom lembrar que, no século XX, foi nos Estados Unidos que o roteiro apareceu como um instrumento necessário para a economia do cinema. Um roteiro que prevísse as cenas detalhadamente evitava o gasto excessivo de película. Já no caso brasileiro, o que se vê hoje é um esforço por dar ao roteiro e aos roteiristas um espaço legitimado no cinema nacional. Os editais de incentivo ao cinema, em geral, possuem linhas específicas para fomentar roteiristas, com prêmios de desenvolvimento de roteiro. Pode-se analisar o fato, cremos, no sentido de que se buscam histórias (fábulas) e tramas bem montadas, realizadas por profissionais-autores: os roteiristas. E, sendo assim, valoriza-se o papel do roteiro no cinema nacional.

⁴⁵ ROCHA, Glauber. In: *Roteiros do Terceiro Mundo*. Org. Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985, p. 15.

⁴⁶ KAMITA, Rosana. *Roa Bastos: reflexões sobre o roteiro cinematográfico*. Site: www.nelool.ufsc.br/simposio3/Rosana_Kamita.doc. Acesso em 11.04.2011.

3.2 A adaptação como desafio: estímulo à criação no roteiro

No caso da adaptação, o roteiro pode ser considerado o momento exato de hibridez entre literatura e cinema, conforme já citado. Se pensarmos em duas etapas: a da adaptação da obra por parte do roteirista e, depois, a “adaptação da adaptação” por parte do diretor, teremos o roteiro como elemento concreto dessa *transição*, sejam quais forem as escolhas do roteirista, das mais livres às mais “apegadas” à obra literária:

O cinema possui parâmetros narrativos específicos (movimentos de câmera, tipos de enquadramento – primeiro plano, panorâmica etc – montagem) e não específicos (música, ruídos, diálogos, descrições de lugares, personagens e comportamentos). Em primeira instância, o roteiro se baseia antes de tudo nestes últimos e, no processo de adaptação, funciona como *transição ou ponte* entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica.⁴⁷

É necessário destacar que este momento “de transição” não diz respeito ao papel do roteiro, mas à transição de linguagens, da literária para a cinematográfica. É ainda importante ressaltar: considerar o roteiro parte da obra fílmica é bem diferente de considerá-lo um objeto-instrumento apenas transitório, a visão que ainda parece prevalecer. E a adaptação de obras literárias para roteiros cinematográficos passa pelas discussões expostas acima.

Encontramos em referências como o crítico Paulo Emílio Salles Gomes⁴⁸ e a escritora Lygia Fagundes Telles⁴⁹, que adaptaram – “criaram” - juntos, a partir do romance *Dom Casmurro*, de Machado de

⁴⁷ MACHALSKI, Miguel. *El guión cinematográfico: un viaje azaroso: más allá de la técnica: reflexiones sobre la escritura cinematográfica*. 1ª Edición, Buenos Aires: Catálogos, 2006. Tradução minha.

⁴⁸ Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977) foi um dos mais importantes críticos de cinema brasileiros. Com sua atuação e seus escritos, influenciou a análise do cinema no Brasil.

⁴⁹ Lygia Fagundes Telles (1923), importante escritora de contos, romances e ensaios; membro da Academia Brasileira de Letras. Foi casada com Paulo Emílio Salles Gomes, durante 10 anos.

Assis, o roteiro de *Capitu*⁵⁰, o “sofrimento” do roteirista frente ao considerado “original” e à criação de algo novo. No posfácio de recente edição do referido roteiro, publicada pela CosacNaify, encontramos o seguinte trecho:

Ano de 1967. Rua Sabará, 400, São Paulo. Acordamos luminosos na manhã daquele mês de novembro, Paulo Emílio e eu: íamos começar, afinal, a escrever este roteiro. Já tínhamos discutidos antes as dificuldades de recriar literariamente *Dom Casmurro* para uma futura adaptação cinematográfica. Usando de toda a liberdade nessa recriação e sem trair o original – é possível isso? A esperança da liberdade sem traição.⁵¹

Mas, ainda no mesmo texto, Lygia afirma logo adiante que eles, mesmo temendo, sabiam das necessidades de mexer no “original”:

Além de intimista, o romance era curto. Inevitável a recriação de personagens, situações, diálogos, sim, uma aventura laboriosa. E fascinante.⁵²

É fascinante a descoberta da liberdade (e a decisão de usá-la) de, a partir de um mote, poder criar algo novo. É assim que se sente um roteirista mais criativo, menos envolto em preconceitos inscritos em marcos que já parecem ultrapassados nas questões relacionadas à adaptação, como vimos anteriormente. Assim também é, ou pelo menos deveria ser, para termos mais produtividade e profundidade, lançar mão de possibilidades que nos deixam mais livres, com menos pressão, para analisar os filmes que tiveram como ponto de partida alguma relação com a literatura, nas mais diversas variações - que vão da “adaptação” de um livro inteiro às citações, às releituras e tantas outras formas de interrelação entre cinema e literatura. Ismail Xavier define bem:

⁵⁰ CAPITU. Direção: Paulo César Saraceni. Roteiro: Paulo Emílio Salles Gomes, Lygia Fagundes Telles e Paulo César Saraceni. Adaptado do romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis. 1968.

⁵¹ GOMES, Paulo Emílio Sales e TELLES, Lygia Fagundes. *Capitu*. 2ª ed., São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 73.

⁵² *Ibid*, p. 75.

As comparações entre livro e filme devem valer mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada⁵³.

Claro que a liberdade de criar a partir do ponto de partida está envolta, também, nas especificidades que diferenciam cinema e literatura. Mas, mesmo estas especificidades que podem parecer limitadoras, merecem um olhar mais ampliado do roteirista. Tomamos aqui as diferenças apontadas pelo consultor de roteiros Miguel Machalski, que estão no conjunto das mais referidas em manuais de roteiro que tratam da questão, e às quais faremos comentários posteriores:

NARRACIÓN LITERÁRIA	NARRACIÓN FÍLMICA
<ul style="list-style-type: none"> • El lector domina los parámetros espaciales y temporales del libro. • El libro permite una pluralidad de contenidos (narrativos y temáticos) • Aunque las pautas diegéticas esenciales son iguales, la forma de utilizarlas difiere: cambio de voz narradora, saltos cronológicos o temáticos bruscos, narrador omnisciente.... • La literatura puede prescindir de imágenes explícitas, pero si el escritor recurre a referencias visuales claras, (hay “libros 	<ul style="list-style-type: none"> • El espectador es “prisionero” del tiempo y del espacio impuesto por la película. • La película debe limitar los contenidos y determinar a priori los principales ejes. • Son parámetros específicos del cine los que configuran la forma del relato. Pero también puede haber formas propias de la literatura, como la división en capítulos. • Paralelamente, las películas pueden prescindir por completo de la palabra hablada o escrita, pero al aparecer ésta, debe integrarse a una lógica cinematográfica. • En cine, una descripción es

⁵³ XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. (2003) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, p. 62.

<p>que se ven” y “películas que se leen”), debe tener en cuenta el valor literario de éstas.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Descripción y designación: en literatura, al describir, se necesitan más palabras y más explícitas; el énfasis proviene del uso de calificativos, recurrencias, acentuaciones. Designar es simplemente mencionar la existencia de algo, sin atributos. • La descripción imprime un cambio de ritmo (ralentización) a la narración, que en la literatura puede tener un efecto de congelación de la diegésis. 	<p>instantanea y totalizadora (se ve en um instante todo que hay en un lugar), con lo cual coincide más la designación; los sentimientos se “ven” o actúan, sin darles nombre. El énfasis se logra a través del trabajo actoral, de la duración y la repetición de uma imagen, y del movimiento de cámara.</p> <ul style="list-style-type: none"> • La ralentización ocurre también com las imágenes descriptivas, pero en el cine, al seguir sucediéndose éstas, la impresión de congelación és menor. (Sokurov tiende a provocar esta congelación com imágenes casi fijas de una duración considerable).⁵⁴
--	--

Algumas dessas colocações, de certa forma, parecem colocar limites na criação do roteiro cinematográfico e, conseqüentemente, no filme, visto como obra completa, que inclui o roteiro. Quando se afirma que, no cinema, diferente da literatura, uma descrição é instantânea e totalizadora, deixa-se de pensar nas possibilidades que o roteiro tem de criar cenas descritivas que trabalhem detalhes, que depois serão explorados pela câmera. Há, nos parece, uma leitura muito superficial da possibilidade de um texto escrito para a cinematografia. Pensemos, por exemplo, num filme como o ucraniano *Uma vida iluminada*⁵⁵, dirigido por Liev Schreiber. A primeira cena, já descrita no roteiro, percorre um mural enorme, detalhe por detalhe, mostrando todas as pequenas quinquilharias guardadas pelo protagonista, um colecionador. Há, sim, uma descrição detalhada, como poderia existir na literatura, num

⁵⁴ MACHALSKI, Miguel. *El guión cinematográfico: um viaje azaroso: mas allá de la técnica, reflexiones sobre la escritura cinematográfica*. 1ª ed. Buenos Aires: Catálogos, 2006. p. 74.

⁵⁵ UMA VIDA ILUMINADA. Direção de Liev Schreiber, Ucrânia, 2005.

romance. Uma descrição detalhada que já está no roteiro e que, depois, a câmera explora.

Explorar as possibilidades, aliás, é o grande trunfo de roteiristas que buscam o potencial de seu trabalho nos roteiros. Retornamos ao Dom Casmurro, de Machado de Assis, e ao que fizeram Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes, em 1967, ao chegarem ao roteiro de Capitu, filmado por Paulo Cesar Saraceni. No caso do romance, Bentinho é o narrador, um personagem-narrador em primeira pessoa. O roteiro, que já sofre alteração no título, dá mais ênfase à personagem Capitu, o “foco” ou ponto de vista das lembranças de Bentinho, num tom mais memorialista, trazendo a ação para o presente.

Acreditamos que aí reside o início da fascinação de se criar uma nova trama. Aí reside a fascinação do roteirista, que é levado a tomar decisões importantes para que a trama funcione. Não o funcionar que o grande mercado cinematográfico propõe, com códigos pré-estabelecidos em manuais de roteiro estilo Syd Field - considerado um dos “papas” do roteiro norte-americano, autor de diversos livros sobre roteiro, como *Manual de Roteiro*, criou uma espécie de “fórmula” do “roteiro bem sucedido”, determinando pontos de virada e critérios de modelo para os roteiristas -, mas o funcionar audiovisualmente, dentro da proposta do roteirista e do diretor, quando não são a mesma pessoa. O roteirista pode, sim, deixar sua marca registrada no filme, se permitir-se à liberdade de criação.

As decisões que pode e deve tomar, no caso das adaptações, passam por várias perguntas que deverão ser respondidas pelos próprios roteiristas. Pensemos só no caso do narrador, em quantas possibilidades existem para ele. No que conhecemos como cinema “naturalista”, percebemos narradores, que como diz Xavier, se escondem atrás do seu ofício de narrar e querem dar a impressão de que a história evolui por si mesma como se fosse autônoma. O chamado “cinemão” hollywoodiano é imperador nesse quesito do cinema “naturalista”. A maioria dos filmes que vemos do mainstream segue esta linha, fazendo a história transcorrer, mesmo com elipses enormes de tempo, como se tudo acontecesse na nossa frente, sem interferências. Em contraponto ao narrador naturalista, temos o chamado “intruso”, o que interpela o espectador/leitor. Um exemplo de uso deste narrador no cinema está, como apresenta Xavier, na maneira como o cineasta russo Sergei Eisenstein montava seus filmes, usando exatamente a montagem para “descontinuar”, para causar estranhamento, para provocar o espectador.

(...) um exemplo entre muitos que nos ensinam que cineastas mais criativos, notadamente os modernos, fizeram do problema da adaptação algo muito mais interessante do que essa observação, tão comum aos intelectuais, de que o cinema não tem a profundidade da literatura. Eles fazem tal observação baseados na exclusiva experiência de filmes convencionais que o mercado oferece, nos quais é realmente raro o diálogo mais profícuo com a experiência literária.⁵⁶

E se o narrador vai ou não ser intruso o roteirista tem nas mãos a decisão. Xavier trata também do que chama de “narração sumária” e “narração cênica” e suas oposições.

Essas distinções têm a ver com algo de formulação mais clássica – a oposição entre o modo épico da representação (quando a figura do narrador se põe claramente entre nós e os acontecimentos como mediador cuja voz nos resume o ocorrido) e o modo dramático (somos colocados diante da cena, aparentemente sem mediações).⁵⁷

O que poderia nos levar a achar que, por ser imagético, o cinema seria automaticamente dramático, pode ser desconstruído com vários exemplos. No próprio corpus desta pesquisa, o roteiro do filme *Estômago*, veremos que o personagem principal é ao mesmo tempo o narrador épico do roteiro/filme, que mescla os modos épico e dramático, que é outra decisão de roteiro.

Na análise da adaptação do conto *Presos pelo estômago* para roteiro de filme, vamos utilizar alguns destes parâmetros que nos indica Xavier. Além dele, buscamos refletir sobre o que relata Stam em nível de “um modelo prático/analítico para tratar das adaptações propriamente ditas”. Para ele, algumas questões sobre adaptação têm relação com a “autoria” e, mais especificamente, “com as afinidades potenciais entre

⁵⁶ XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. In: PELLEGRINI, Tânia et al. (2003) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, p. 71.

⁵⁷ Idem, 72.

romancista e cineasta”. Como exemplos do que chama de “combinação coerente”, como a cineasta feminista inglesa Sally Potter adaptar um texto de Virgínia Woolf. Ou de casos que coloca como “casamentos infelizes”, quando o cineasta e o escritor não possuem proximidade, mas considerar a adaptação apenas pela proximidade de “gostos” ou biografias dos envolvidos não parece enriquecedor para o que vai ser analisado, para o processo de se olhar para um roteiro.

Aí chegamos a outro ponto que Stam apresenta como “modificações e permutas da história”. Entrando nos estudos narratológicos, encontramos os estudiosos do cinema narratológico usando categorias que propõem: ordem (ou seja, “quando” e “em que sequência”, duração (“quanto tempo”) e frequência (“com que frequência”). Este “estudo da mecânica da narrativa” remete, de certa forma, ao que já vimos em Xavier, em sua maneira de ver a análise e, também, remete-nos a pensar os artifícios que os roteiristas podem usar para, dentro de todo o potencial da linguagem cinematográfica, trazer os tons de uma história literária para dentro do filme – ressaltando que isso não é necessariamente obrigatório, mas uma linha de aproximação importante e que traz grandes possibilidades de análise.

Quando tratamos de ordem estamos entrando, também, na questão da sequencialidade. Pensemos: no caso do roteiro de *Capitu*, escrito por Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes a partir de *Dom Casmurro*: no roteiro, a ordem foi bastante alterada. O filme começa no casamento de Bentinho e Capitu, não nas lamúrias de Bentinho já transformado em Dom Casmurro. Há, nesse sentido, mais um fascinante, para manter a palavra já usada por Lygia, momento de decisões que o roteirista enfrenta. Para contar a história/fábula – que em princípio está no livro, e este “princípio” não se traduz por original, mas como ponto de partida, como já dito –, quantos caminhos podem ser seguidos num roteiro em termos de “ordem”? Dezenas, centenas, milhares. Criar a partir de, sem preconceitos.

E, nesse viés, as opções pela linearidade e não-linearidade têm sido uma discussão latente no mundo do cinema a partir da década de 1990, mas sempre estiveram ao alcance da mão e foram bastante utilizadas por roteiristas/cineastas nos diversos momentos da história da sétima arte. Descobrir caminhos a partir de que e em que ordem seremos conduzidos pela trama é, sem dúvidas, um impulso criativo imenso para quem se aventura.

4. Análise do roteiro de *Estômago*, adaptado do conto *Presos pelo estômago*, de Lusa Silvestre

4.1 Sequência 1: Sobre como o conto *Presos pelo estômago* virou um roteiro de longa-metragem

O conto *Presos pelo Estômago* começa com a narração de uma hipotética história sobre o surgimento do nome Raimundo Nonato. É a partir dessa narração introdutória que, em 18 páginas, o publicitário Lusa Silvestre⁵⁸ nos conta a história de um cearense chamado Raimundo Nonato, que sabemos, já no início, ter saído do nordeste brasileiro para alguma cidade grande do Sul do país e, por um acaso do destino, feito um curso de gastronomia no SESC. E foi com a faca de cozinheiro na mão que se envolveu numa “discussão mais acalorada” que, entendemos, leva-o para a cadeia. A frase: “Nonato cozinheiro, Nonato com faca na mão, Nonato sem argumentos no meio de uma discussão mais acalorada, Nonato fez o que não devia”, no conto, nos torna cientes de que ele fez algo errado e, por isso, foi parar numa penitenciária.

O conto nos apresenta a vida de Nonato anterior à prisão muito rapidamente, jogando-o em seguida numa cela pequena e repleta de presidiários. E é nesse espaço que se passa a história, o da cadeia, contada de forma linear. A partir da chegada à prisão, desenrola-se a trama de um homem simples que, pelos dotes culinários e revezes da vida, acabou por ser um bom cozinheiro e agradar aos colegas de cela “melhorando” os pratos servidos pela penitenciária. O conto vai revelando os companheiros de cela de Nonato de forma direta, com um narrador comentarista - às vezes o próprio Nonato - que dá a cada um suas características em comentários longos e mostrando “falas” estereotipadas, traçando perfis.

A exploração do que podemos chamar de “clichês temáticos”, aqui apontados sem juízo de valor, é marcante no conto. Como exemplos, podemos citar o nordestino que deixa o sertão e se aventura na metrópole - *Raimundo Nonato é nome de cearense sem profissão definida, que pensa o que vai fazer da vida só quando desce da*

⁵⁸ Lusa Silvestre é publicitário. Desde 2002, escreve em revistas nacionais. Participou da coletânea de contos *Blônicas*, junto com Xico Sá, Leo Jaime e outros. Traduziu para a Editora Jaboticaba o sucesso dos blogs americanos *Alfabeto da Macheza*. Publicou o livro *Pólvora, Gorgonzola e Alecrim*, que inclui o conto que inspirou *Estômago*. O roteiro de *Estômago* foi sua primeira experiência com roteiro de longa-metragem.

rodoviária e não tem pra onde ir; e mesmo se tivesse não saberia como ir; o líder da prisão que manipula os demais membros de um grupo de presos – Cabe aqui um pequeno esclarecimento hierárquico a respeito dessa cela. Este que acabou de dizer “quero comer bem” é quem manda; o xerife. Foi alçado a tal responsabilidade porque faz coisas que pedem muita crueldade. Bujiú é o nome; o carcereiro “vendido” e corrupto que “facilita” a vida dos “chefes” da prisão – Uma noite, Jomar (que era mais no bolso ainda que o Vagnão Carcereiro; com certeza o guarda mais vendido de todo o sistema prisional do país); e o uso do domínio das artes culinárias para exercer algum poder sobre alguém ou sobre um grupo. O conto se configura neste universo: o de um nordestino pobre que chega na cidade grande, aprende a cozinhar, se envolve em confusão, é preso, convive com chefes de prisão e carcereiros corruptos, com palavrões, violência e sujeira, e, no final, por conta de sua comida de boa qualidade, acaba por ganhar certo poder e por engordar os membros do grupo de sua cela, impedindo-lhes, involuntariamente, do sucesso em uma fuga planejada. Por conta da comida boa preparada por Raimundo Nonato - que entrou na cadeia pensando que precisava de um nome forte e batizou-se como “Nonato Canivete”, mas virou “Alecrim” -, os presos de sua cela não conseguem entrar no buraco preparado para a fuga em massa.

Foi esse conto, de 18 páginas, que Lusa Silvestre enviou ao diretor Marcos Jorge como quem pensa “vai que acontece...”. No primeiro momento, Marcos Jorge propôs a realização de um curta. Mas, depois, mudou de ideia, como conta Lusa na apresentação do roteiro: *Daí ele sumiu. Ficou um mês sem dar satisfação. Cheguei a pensar que o projeto tinha ido pra cucuia. Um dia ele me aparece do nada querendo fazer, do curta, um longa.*

Então entramos no começo de um processo que nos interessa para este trabalho: a tomada do conto (que aqui entra como argumento primeiro) como ponto de partida para um roteiro de longa-metragem que chegará, depois do que podemos chamar de uma “nova adaptação”, do roteiro, o filme no papel, para as imagens em movimento, até as telas, com 113 minutos de duração. Marcos Jorge viu o conto assim, desde o começo: *E o que me pareceu ainda melhor era que o conto era um ótimo ponto de partida, mas estava longe de ser a receita do filme. Era necessário, para chegar para se chegar ao roteiro, inventar muita coisa ainda, que era justamente o que eu andava querendo fazer.* Ponto de partida, este é o modo como, desde o início desta dissertação, tratamos a “adaptação” literária. O texto literário como mola propulsora para

decisões e caminhos, sempre em diálogo, mas nunca sofrendo a culpa da infidelidade.

E eles partiram para a criação de um tempo anterior ao vivido por Nonato na cadeia, um tempo que seria, em suas ações, o motivador da prisão do protagonista. Um mês de intenso trabalho, como um longo *brainstorm*, resultou na primeira versão do roteiro de *Estômago*, entre Marcos Jorge, Lusa Silvestre e Cláudia da Natividade, também produtora do filme. Interessante aqui, dentro de nossa proposta de visão da “adaptação”, refletir sobre a fala do diretor Marcos Jorge, quando discorre sobre “escrever” e “filmar”, sobre a alegria da criação e sobre as influências de conhecidos e da vida pessoal no surgimento das personagens do roteiro:

Para mim, aquele mês intenso que passei praticamente trancado no escritório escrevendo a primeira versão do roteiro do *Estômago* foi um dos momentos mais felizes de minha vida. Escrever é tão mais simples do que filmar (não mais fácil, vejam bem!). Filmar é uma luta contra a natureza. Ao filmar, você está se esforçando para recriar a realidade e constrangê-la dentro dos limites do enquadramento, coisa que a realidade se obstina, o tempo inteiro, em não fazer. Já no papel, que diferença, no papel, praticamente tudo dá certo! E como davam certo nossas ideias naquele mês. Que delícia foi inventarmos a Íria (que tem o nome de uma tia minha, embora ela não saiba, e embora a personagem não tenha nada a ver com ela), o Giovanni (pensando a partir de diversos italianos que conheço, especialmente de um *chef* de Viareggio), o Zulmiro (nome de um dos porteiros do prédio onde então eu morava em São Paulo), e desenvolvermos a personalidade do Nonato relacionando-se com todos esses novos personagens!⁵⁹

O fato de Lusa, o autor do conto, e Marcos Jorge, o diretor do filme, escreverem o roteiro juntos também é relevante. As falas dos dois na apresentação do livro demonstram, nos parece, que a parceria ajudou

⁵⁹ SILVESTRE, Lusa, JORGE, Marcos e NATIVIDADE, Cláudia da. *Estômago: roteiro do filme*. Coleção Aplauso Cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, p. 22.

na construção. Marcos Jorge afirmou: *Além de extremamente criativo e sensacional para diálogos, o Lusa ainda apresentava a enorme qualidade da generosidade, de não ser ciumento de suas invenções. Escrevíamos como possesores, cada um em seu escritório, comunicando-nos pela internet.* O estabelecimento de algumas premissas iniciais, algumas que já aparecem no conto, mais timidamente, da mesma forma deve ser enfatizado para entender a construção do roteiro de *Estômago*. Entre elas, Marco Jorge aponta a decisão de tratar daquilo que chamam de *baixa-gastronomia* (as coxinhas de boteco, os pratos populares, a comida da cadeia), de usar palavrões (veremos no roteiro, tanto nos ambientes da cozinha como da prisão), e a referência na comédia à italiana – aqui lembramos, como referência nossa, de *Feios, Sujos e Malvados*⁶⁰, do diretor italiano Ettore Scola -, como indica o roteirista e diretor:

Um fato importante a ser destacado sobre o *Estômago* é que, apesar de sua aparência fabulosa (no sentido de fábula), trata-se de um filme bastante realista, especialmente no que se refere à vida dos protagonistas. A história é completamente inventada, mas poderia ter acontecido. E o relevante ao afirmar isso, é que com *Estômago* procuramos escrever um roteiro que falasse da vida dos miseráveis de maneira não paternalista (coisa bastante comum no cinema brasileiro, desde sempre).⁶¹

O que podemos perceber, pelas falas dos roteiristas, é que, desde o início, a busca por um caminho criativo, um caminho de liberdades criativas a partir do conto, foi essencial.

⁶⁰ FEIOS, SUJOS E MALVADOS. Direção de Ettore Scola, 1976. Vencedor do Prêmio de Melhor Direção no Festival de Cannes, é uma das obras-primas do cineasta Ettore Scola. Giacinto (Nino Manfredi) mora com a esposa, os dez filhos e vários parentes, num barraco de uma favela de Roma. Todos querem roubar o dinheiro que ele ganhou do seguro, por ter perdido um olho quando trabalhava. A situação fica ainda pior quando ele decide levar uma amante para dentro de casa. Uma comédia social corrosiva.

⁶¹ SILVESTRE, Lusa, JORGE, Marcos e NATIVIDADE, Cláudia da. *Estômago: roteiro do filme*. Coleção Aplauso Cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, p.25

4.2 Sequência 2: Sobre algumas decisões e caminhos tomados no roteiro

Um dos grandes desafios e melhores momentos para os roteiristas na construção do roteiro⁶² de *Estômago* parece ter sido, definitivamente, a criação de outro tempo na vida de Raimundo Nonato, um tempo que não está no conto: um passado que demonstrasse a razão pela qual ele fora parar numa penitenciária. E nasceram as novas personagens. Uma delas é Zulmiro, o dono do boteco onde Nonato encontra a primeira parada, onde mata sua fome com duas coxinhas de galinha gordurosas e onde, por não ter como pagar a conta, acaba lavando a louça e o chão da cozinha. É também o lugar em que, mesmo sob condições de quase escravidão e confinamento, pois acaba trabalhando por comida e lugar para dormir num quartinho escuro e sujo, Nonato encaminha-se para a descoberta que muda sua vida: a de que tem dom para cozinhar. A prostituta Íria, frequentadora do boteco, que desde o primeiro momento “prende” a atenção de Nonato e, no percurso do filme, mesmo que involuntariamente, acaba levando-o à prisão. E o italiano falador Giovanni, que leva Nonato ao mundo de uma suposta cozinha mais refinada, de uma gastronomia mais requintada, mas que, sem escrúpulos em relação aos sentimentos de Nonato para com Íria, acaba sendo o estopim do crime que leva o cozinheiro à prisão. São as três personagens que transitam pelo passado de Raimundo Nonato. Um passado criado a partir de uma ideia de presente já existente no conto: a vida na penitenciária.

Temos dois tempos: o da chegada à cidade grande, trabalho no boteco, ida para o restaurante “granfino”, onde Giovanni o apresenta à culinária mais refinada, da paixão por Íria, que acaba levando-o a pedi-la em casamento e, depois do que entende por traição de Giovanni, fazendo-o cometer dois assassinatos (Íria e Giovanni), e o de sua vida na cadeia, sua espécie de “ascensão social” por conta do poder que acaba adquirindo ao demonstrar seus dotes culinários. E aí entra mais uma decisão relevante dos roteiristas: a de como contar essa trajetória e seus

⁶² Usaremos o roteiro publicado pela *Imprensa Oficial do Estado*, em 2008, e que, segundo o diretor e roteirista Marcos Jorge é a versão que serviu de guia durante as filmagens, ou seja, não é um roteiro posterior ao filme. Importante salientar também que este roteiro tem 40 minutos a mais que o filme, pois durante o processo de montagem foram feitos cortes por conta do ritmo. Sobre as alterações na montagem, o diretor e roteirista Marcos Jorge salientou, “montar” é, de certa forma, reescrever o roteiro, mas podendo utilizar somente as palavras já filmadas”.

dois momentos. Marcos Jorge explica a opção:

Ainda antes de começar a escrever o roteiro propriamente dito, enquanto trabalhávamos com a escaleta (uma lista de cenas), surgiu a ideia de misturar o tempo de “antes” com o tempo da “cadeia”, fazendo com que as duas fases da história (que eram praticamente duas histórias diferentes, mas com o mesmo personagem) interagissem entre si, completando-se).

A alternância dos tempos de trajetória colabora na revelação de Raimundo Nonato, e no crescimento da expectativa de “final” de ambos os momentos, o de dentro e o de fora da cadeia. Há, de certa forma, dois finais: o final que já citamos, com Nonato deitado de costas em sua cela, mostrando o traseiro à câmera; e o do assassinato dos traidores de Nonato, Íria e Giovanni. No caso de Íria, também terminando pelo traseiro, pois Nonato, depois de matá-la, corta um pedaço de sua nádega para cozinhar. Importante destacar que há a escolha pela narração paralela dos tempos passado e presente, mas não há descontinuidade, ou seja, os dois momentos são alternados, mas narrados linearmente em suas cronologias.

A alternância de espaços, a cadeia e o centro histórico de uma cidade, também traz índices importantes de análise. Os roteiristas abrem com Nonato falando, discursando em sua cela, na cadeia. Está preso, mas tem um discurso que construiu fora dela, que trouxe como referência de poder e que usa para contar o que aconteceu antes. É ali, a partir do espaço do presídio, que é contada a história do narrador-protagonista. No outro espaço, que é o passado, quando chega à cidade, desce do ônibus e tem toda a liberdade do espaço urbano à sua frente: mas não tem discurso. Não tem para onde ir, não tem o que dizer, não tem dinheiro, parece não ter identidade. Ele conta esse tempo passado de dentro da cadeia, mas vemos sua falta de discurso anterior, ele mesmo mostra esta falta e sua busca. Preso, ele tem o poder que não tinha quando estava “livre” na cidade.

No centro histórico perambulam personagens que possuem um código próprio, que parecem não oferecer perigo ao recém chegado. A prostituição está ali, mas não é enfatizada. Ela está para servir ao filme, não parece estabelecer um diálogo maior. Assim como bem divididos estão os espaços da “alta gastronomia”, no restaurante italiano, e da sub-

gastronomia, no boteco “pé-de-chinelo” que primeiro abriga Nonato. O que se percebe pelo roteiro é que a exploração destes espaços é funcional, que eles são usados essencialmente para o percurso do filme. Nem no centro da cidade, nem na penitenciária, existe a procura por detalhes que enfatizem itens espaciais. E o roteiro é econômico, apontando para os espaços neste sentido funcional. É principalmente nos espaços fechados que o roteiro constrói as cenas: a cadeia, o boteco, o restaurante, a boate de strip-tease, o mercado municipal. É nesses espaços que os roteiristas constroem as relações interpessoais, os conflitos diegéticos. É nesses mesmos espaços que explodem os sentidos que fazem mover a ação dramática das personagens: a gula, a luxúria, o amor, o ciúme.

A proposta de fazer as pessoas rirem e, ao mesmo tempo, tecer uma crítica, de acordo com os roteiristas, esteve presente desde a primeira versão do roteiro e aparece na metáfora do alimento que vira excremento, no percurso do estômago ao intestino, o sistema digestivo que pode representar também a sociedade e a situação de Nonato:

Estômago acompanha a trajetória do protagonista em seu aprendizado do sistema. E o faz de maneira um pouco cruel. Ninguém nota, é óbvio, mas, desde a primeira versão do roteiro, tínhamos planejado que o filme começasse na boca do protagonista e acabasse em seu traseiro, assim como o sistema digestivo, que transforma tudo, todas as delícias que preparamos e comemos, em excrementos⁶³.

Os roteiristas mudaram a forma de ver a comida do conto para o roteiro. No conto, conforme já citado, a comida deixa os presidiários felizes, gordos. Eles não conseguem fugir, mas estão satisfeitos. O processo digestivo tem um lado positivo, os nutrientes são aproveitados. De outra forma, no roteiro, o processo digestivo é visto absolutamente de forma negativa, ou seja, em sua excrescência. A forma como o roteiro de *Estômago* foi tramada pode representar, desta forma, o próprio processo digestivo também com a personagem principal sendo digerida. Raimundo Nonato chega à cidade grande, desce do ônibus e se

⁶³SILVESTRE, Lusa, JORGE, Marcos e NATIVIDADE, Cláudia da. *Estômago: roteiro do filme*. Coleção Aplauso Cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, p. 26

embrenha pelas ruas. É engolido pela cidade, como vemos na cena 3:

CENA 3. EXTERIORES DE METRÓPOLE - NOITE

Raimundo Nonato vaga a esmo pelas ruas de uma grande metrópole, andando da rodoviária até seu centro histórico, passando por viadutos, túneis, arranha-céus, e tropeçando em mendigos que dormem nas ruas. Sobre estas imagens, a primeira parte dos créditos iniciais do filme.

É engolido pelo dono do Boteco (Zulmiro), que o explora na cozinha, que não quer pagar um salário, como nos mostra o diálogo este trecho do roteiro, na cena 14:

CENA 14. INT. COZINHA DO BOTEÇO - DIA

(...)

ZULMIRO

Até que tá mais ou menos, este pastel.
Você pode ficar por aqui, ajudando na
cozinha. Se quiser.

NONATO

Pode?

ZULMIRO

Pode. E dorme no quartinho.

NONATO

E, desculpa, quanto é que eu ganho?

ZULMIRO

Não entendi. Ganhar? Você tá pensando o quê, na cidade não é assim não...

NONATO

Com sua licença? Olhe, comi ontem, limpei ontem: tá quites. Agora, cozinhas hoje, tem que ver salário, isso tudo.

ZULMIRO

Porra, o cara mal chegou da roça, qué salário, benefício e o caralho a quatro.

NONATO

Não, é que...

ZULMIRO

Fodido, cagado, olha o fedor do cara, fedido...

NONATO

É que o senhor não viu o quarto...

ZULMIRO

Cala a boca! Dá licença? Quem tá falando? Eu! Eu, que tenho onde dormir! E quem tá ouvindo? Você, que não tem onde cair morto! Seguinte: te dou comida e casa. Rango e teto. Quer, quer. Não quer, rua.

NONATO

Então, fico.

Da mesma forma, a prostituta Íria, gluttona, engole Nonato desde o primeiro encontro, com seu apelo sexual e sua fome insaciável. Nonato, achando que sua comida a conquistou, se apaixona por ela. Trechos da cena 16 nos revelam a maneira como o roteiro introduz esta forma de “engolir” Nonato que Íria vai usar:

CENA 16. INT. BOTEÇO - NOITE

(...)Entra pela porta uma mulher daquelas que chamam atenção pela aparência. Ela é uma mulher jovem, de pouco mais de vinte anos, rosto de corpo rechonchudos mas agradáveis ao olhar. Está coberta com um vestido curtíssimo e muito decotado, vermelho, e seu rosto está bastante maquiado. Ela senta na frente do Nonato, enquanto ele agora está lavando os copos naquele utensílio típico de boteco, de plástico, onde o copo sujo é inserido dentro de uma escola em movimentos ritmados, e de lá sai lavado. Ela puxa papo:

ÍRIA

Que verão de bosta, né?

Nonato sorri sem graça e, desconfortável, passa a lavar os copos mais rápido, ponto e tirando copos de dentro do utensílio com a escova. Íria vê que o papo não flui.

ÍRIA

Essa coxinha, tá boa?

NONATO

Tá boa sim, fiz hoje?

ÍRIA

Joga uma na minha.

NONATO

Como faz?

ÍRIA

Me dá uma, hôme.

Nonato a serve. Ela morde a coxinha, e fala:

ÍRIA

Porra, que puta coxinha!
Foi você mesmo que fez?

NONATO

Eu sim senhora.

(...)

ÍRIA

Putá, essa coxinha tá de comê gozando.
Olha, Raimundo Nonato, se eu soubesse
cozinhar assim, tava noutra vida. Com
certeza.

NONATO

A senhora não sabe cozinhar nada?

ÍRIA

Umas besteirinhas, só. Ovo, queijo
quente, chá...

NONATO

Ih, não dá pra casá, então.

ÍRIA

Foda-se. Não sei cozinhá, mas eu adoooro comida. Outro dia vi na televisão, no programa daquela loira do papagaio...

NONATO

O louro, né?

ÍRIA

Esse. Vi no programa da mulher um macarrão que é a minha cara. Vai tomate, vai alcaparra, aliche, só coisa boa. Cê não faz aqui não? Faz um dia, conversa com o dono aqui pra ele servir. Olha, ia juntar de amiga minha pra comer isso, ia sim.

Ela come o último pedaço de coxinha, e conclui, meio mastigando, meio falando junto, a boca mostrando a comida sendo mastigada, a fala saindo enrolada:

ÍRIA

Chama macarrão a putanesca.

NONATO

Putta vesga?

ÍRIA

Que puta vesga o quê...PutaNESCA. É italiano, não tem nada a ver com puta, não. É italiano, é chique pra caralho!

Também engole Nonato, o dono do restaurante, Giovanni, que o usa para reafirmar a si mesmo sua “sapiência”. A forma de digerir de Giovanni é a do menosprezo à ingenuidade e à ignorância de Nonato. As formas de tratá-lo, por exemplo, dão o tom da maneira como Giovanni o vê. Um excerto da cena 28 do roteiro nos apóia neste olhar:

CENA 28. INT. ADEGA – DIA

Giovanni mostra uma pequena adega cheia de garrafas de vinho para Nonato.

GIOVANNI

Aqui, Nonato, aqui e aonde a gente guarda as garrafas de vinho.

NONATO

Tudo deitada?

GIOVANNI

Tudo deitada. Porque eu entendo de vinho, sabe? Você se deu bem; veio trabalhar com quem entende de vinho. Primeiro, tá vendo? Olha a distância do fogão. Percebe? O vinho tem que ficar numa temperatura amena, fresquinho, gostoso. Clima de montanha. Lá na Paraíba tem montanha?

NONATO

Não tem não senhor.

GIOVANNI

Putá, cê tá fudido, então. Aqui faz um frio do caralho, no inverno. Pode ir se preparando. Mas, olha, as garrafas deitadas, sabe por quê?

NONATO

Prá caber mais garrafa na parede?

GIOVANNI

É pra rolha não ressecar, baiano.
Daí, quando você vai sacar a rolha,
ela está inteirinha.

Giovanni olha orgulhoso para a adega:

GIOVANNI

Aqui tem bastante vinho italiano. Já foi mais barato, mas ainda dá pra vender por uns quarenta paus, sem assustar muito.

NONATO

Quarenta conto?

GIOVANNI

Às vezes o cara vem aqui querendo comer uma menina, pede um vinho, deixa

ele meio tonta, e crau. Ah, e tem esse aqui. Olha esse aqui.

Giovanni apanha uma garrafa muito empoeirada, colocada um pouco à parte das outras, e mostra para Nonato.

GIOVANNI

Esse é especial. Italiano também, óbvio. Olha o rótulo: Sassicaia. O Sassicaia eles chamam de super-toscano. É feito de uva cabernet-sauvignon e umas outras uvas da França, mas é um dos vinhos mais fudidos do mundo, melhor até que aqueles que os próprios franceses fazem.

E, por fim, quem engole Nonato é a cadeia, depois, claro, dele fazer justiça em relação à traição de Giovanni e Íria de forma antropofágica, absorvendo, de sua maneira, tudo que Giovanni lhe ensinou e aplicando na prática da vingança: ele toma o vinho Sassicaia, empurrando a rola para dentro da garrafa, sem nenhum jeito, e, depois, mata Giovanni e Íria a facadas e prepara um pedaço da nádega de sua ex-amada com ervas finas. A cadeia engole um Nonato que já não é o que chegou à cidade, ele chega transformado, mas é engolido pelo sistema carcerário e seus mecanismos de poder, mesmo assim, no começo de sua estada na prisão, como vemos na descrição da cena 8:

8. INT. CORREDORES DA PENITENCIÁRIA - DIA

Uma pesada grade de ferro se abre e deixa entrar Raimundo Nonato, acompanhado por um carcereiro. Eles atravessam lentamente o comprido corredor da prisão.

NONATO (V.O)

Raimundo Nonato era aaaaaaanntes, quando eu cheguei na cidade. Aqui na cana tem que ter outro nome. Raimundo Nonato não vai funcionar aqui. Eu vou ter que arrumar um nome mais de cadeia mesmo.

Raimundo Nonato e o carcereiro passam em frente a uma série de portas, por onde aparecem, amontoados, rostos de prisioneiros. Os prisioneiros olham curiosos e um pouco agressivos para Nonato, enquanto este devolve os olhares, estarrecido.

NONATO (V.O)

Nada de Alê, Pedrinho, Chico, Júnior, esses nome de escoteiro. Nome de bandido é Gatilho, Catorze, Uê, Mão Santa. Nonato, o...,o...Cozinheiro! Não, depois da merda que eu fiz, tem que ser um nome mais de hñme do cangaço. Nonato... o Canivete. Nonato Canivete. É eu.

O carcereiro segura Raimundo Nonato pelo braço e faz com que pare. O homem escolhe uma chave do molho que tem na cintura e abre a grade da cela.

VAGNÃO CARCEREIRO

Entra.

O carcereiro começa a fechar a porta, e fala, irñnico:

VAGNÃO CARCEREIRO

Depois eu volto pra mostrar como funciona a hidromassagem, viu?

Nonato é praticamente jogado para o interior da cela. A porta se fecha, com enorme estrondo, atrás dele.

Ao final de todo o processo, temos um Nonato diferente, mas não melhor. Um Nonato que, dentro da cadeia, repete as mazelas do poder para sobreviver, um Nonato que mata pelo poder. E uma das decisões mais interessantes de roteiro, que tem relação direta com o processo digestivo, e consegue sintetizar todo o trajeto que apontamos acima, está em como os roteiristas optaram por começar e terminar o filme. Ou seja, que cena abre e a cena que fecha o roteiro. E *Estômago* começa pela boca. A primeira imagem que vemos é a boca de Nonato enquanto ele profere um discurso em defesa do queijo gorgonzola, um discurso que ele “aprendeu” no outro momento de sua trajetória, antes da cadeia, num passado que começará ser desvendado pelo roteiro logo em seguida:

TELA PRETA:

NONATO (O.S)

Gor-gon-zo-la! O queijo Gorgonzola tem esse nome por causa da cidade lá onde ele foi inventado, na Itália, ali perto dos Estados Unido.

1.INT. CELA - DIA

FADE IN:

Detalhe dos dentes de um homem falando. A câmera lentamente vai abrindo e mostrando um homem de mais ou menos trinta e cinco anos, que fala diretamente para a câmera, tendo ao fundo uma parede de

concreto, velha e suja. Ele continua a fala iniciada ainda na tela preta:

NONATO

O Gorgonzola foi um dos primeiros queijo a ser inventado. Tem uns mil e tantos anos que se inventou esse troço, que teve uma iluminada que chegou, olhou praquele troço meio com as coisa verde parecendo filete de ranho, e falou: queijo bão! Queijo bão! Foi assim, ó: o vaqueiro volto prá casa depois de ficar andando o dia inteirinho em cima de um cavalo, tocando gado, essas merdas. Claro, o sujeito tinha que levar leite pra casa, que a patroa daquela época também enchia o saco para levar comida na volta do trabalho. (...)

E *Estômago* termina no traseiro de Nonato, depois de sua aparente “galgada” de sucesso na cadeia a partir do domínio da culinária. Sua ascensão na cadeia é representada concretamente: ele sai do canto que dormia no chão para o beliche de baixo, depois para o do meio e, ao final, toma o lugar de Bujiú. Depois de um almoço encomendado pelo próprio Bujiú para agradar outro líder da penitenciária, Nonato coloca veneno na comida do chefe de sua cela, que já havia comido exageradamente. Temos, aí, mais uma vingança, que vai construindo a absorção que Nonato faz do aprendizado e demonstra como ele aprende a usar aquilo que a vida lhe trouxe a seu favor, seja o discurso, seja o conhecimento sobre gastronomia, sem questionar. A cena no roteiro é a 77:

77. INT. CELA - NOITE

Os homens estão dormindo. A câmera passeia pelos rostos relaxados, primeiro pelos homens deitados no chão, depois naqueles nos beliches de baixo e do meio, e termina no beliche de cima, aquele mais “importante”. Ali, onde nos acostumávamos a ver

Bujiú, agora está Nonato, fumando um cigarro de maconha:

NONATO (V.O)

Médico é um troço que eu não entendo direito, percebe? Você vai lá com febre, intestino totalmente desgovernado, e ele fala: virose. Vai com dor de garganta, é virose. Aparece com tosse e olho vermelho: virose. Quer dizer, os caras passam duzentos ano estudando gente morta e gente viva, e tudo que acontece é virose? Por mim, tudo bem. Os médico olharo o Bujiú gordo, azulado, e pronto, pensei: vão falar que é virose. Não era. Indigestão, foi o que falaram.

Enquanto Nonato pensa, vemos, num flashback, Bujiú ser retirado da cela numa maca. Na passagem pelo corredor, Bujiú vomita. Na cela, Nonato continua seus pensamentos:

NONATO (V.O)

Quer dizer que morre disso, é? Achei que era o veneno que eu pus no prato de feijão, pra ele. Bom saber... Uns morre, outros pega o beliche dele, ué. Agora quem aqui vai ter as manha de me peitar? Quero ver. Com o Etecetera de vem cá Alecrim, faz um refogado de carne, o que tem hoje, Alecrim... Quero ver bulir comigo. Como será o beliche do Etecetera, hem? Dizem que ele tem uma cela só pra ele, só. Possa ser. Possa ser que eu faça um filé pra ele, um penne na mostarda. Não, penne não, que Le não vai gostar do nome. Eu podia era mandar o Etecetera arrumar uma garrafa daquele da Itália, o Sassicaia. Manhã vou pôr o Etecetera

pra percurar isso aí. E uma mulher também, que faz quase um ano que nada.

Nonato vira-se no beliche e ajeita-se com a cara voltada para a parede, deixando as costas voltadas para o meio da cela. A câmera aproxima-se de suas costas, detalhando, nas calças um pouco arriadas, o começo do rego de Nonato, exposto, numa espécie de meio-sorriso.

Importante destacar: as duas cenas, a de abertura e a de encerramento do filme estão detalhadas no roteiro. Elas são uma decisão anterior à filmagem, uma decisão que já está no papel, no roteiro que, mesmo depois de filmado, estará ali, continuará ali. Claro que, na filmagem e mesmo na montagem, a última etapa, podem ocorrer alterações da ordem das cenas, e até supressão, por questões de tempo e ritmo. Os atores, a fotografia, a direção de arte, os planos, tudo vai acrescentar ao filme. Mas o que se pensou ainda no papel, no roteiro, no caso de *Estômago*, dá o sentido da narrativa, não se perde.

E pensando nas decisões de roteiro e em narrativas fílmicas vistas como processos de mediação cultural, sendo os filmes instrumento de reflexão sobre a visão e o sentido conferido às coisas e às ações pelos membros de uma sociedade⁶⁴, a construção que os roteiristas fizeram da personagem Nonato, por exemplo, em seus “dois tempos”, nos traz, podemos pensar, um exemplo de análise da busca de fuga de estereótipos que encontramos no cinema brasileiro. Nonato é um homem comum, não importa sua origem, e a vida lhe prega peças. Os roteiristas se aproveitam deste “homem comum” e não esperam dele mais do que pode dar; talvez nisso resida a maior verdade de Nonato.

Na cinematografia brasileira (...) ainda são raros os filmes que conseguem escapar das explicações dos teóricos da indústria cultural sobre o declínio do indivíduo; o que resulta em imagens consensuais e estereotipadas do cidadão displaced e marginalizado – visto como fruto de equivocados processos de socialização, nas grandes cidades. Ao adotar o viés de fuga desses

⁶⁴ GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. O filme *Estômago*: comida, diversão e arte. Revista Contracampo, Niterói, n. 20, agosto de 2009, p. 188-204.

padrões repetitivos, o filme *Estômago* (...), muito embora explore temáticas e cenários recorrentes no cinema brasileiro, consegue estatuir-se pela diferença, optando por uma parábola bem humorada e amoral, que consegue apontar para as entranhas de mazelas sociais (...)⁶⁵

Nesse sentido, refletindo sobre a construção de Nonato e no que pode ter levado os roteiristas a encontrar o perfil desta personagem, recorremos ao que nos aponta a pesquisadora Denise Azevedo Duarte Guimarães⁶⁶, que contrapõe o filme *Estômago*, de Marcos Jorge, ao Cinema Novo, mais especificamente à estética glauberiana. De acordo com ela, o filme *Estômago* tem como diferença fundamental o fato de que tanto o caráter documental quanto o de crítica social não são destacados. Ela também diferencia *Estômago* da chamada “estética da violência”, relacionada ao Cinema de Retomada, e aos filmes da chamada Pós-Retomada (a partir de 2001), como *Cidade de Deus* e *Carandiru*. Ressaltamos que, em nossa reflexão sobre as comparações feitas aqui, não há juízo de valor sobre as várias visões estéticas e ideológicas que acompanham a trajetória do cinema brasileiro, mas e, tão somente, a apresentação de um olhar sobre distanciamentos de outras referências cinematográficas.

Este percurso que se distancia de referências outras do cinema brasileiro, como nos aponta a pesquisadora, também atravessa as escolhas de roteiro. Se observarmos os diálogos, por exemplo, não encontraremos neles nenhuma referência a discurso político ou ideológico. Não há didatismo, há sobrevivência. Os diálogos são diálogos de sobrevivência. A luta pelo poder é uma luta pela sobrevivência. A transformação é a linha condutora da construção de Raimundo Nonato. E ele não é nem tão bom, nem tão mau. Ele, como nos apresenta o roteiro, **apenas é**. O exercício do poder acontece no seu exercício do ser e nas ações que a vida impõe, desde que desce do ônibus, na cena que o introduz “ao seu passado”, ao seu antes da cadeia.

Sua história, aparentemente, não é de rejeição, nem de exclusão, mas sim a de um homem tranquilo e humilde, que tem oportunidade de inclusão social graças a seus dons culinários. É

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid.

primorosa a construção de Nonato como um ser ambíguo por excelência, enigmático, aparentemente frágil e ingênuo. Afinal, o cozinheiro é apresentado sem a afirmação de uma identidade pré-existente: dele nada se sabe, antes de sua chegada a Curitiba⁶⁷.

Interessante aqui referir, novamente, uma espécie de busca de identidade implícita na personagem de Nonato. Não fica claro, e acho que a intenção dos roteiristas-diretor é realmente esta: que identidade é essa que se busca? Nonato não parece procurar uma identidade sua, algo que o coloque em relação a outros como pertencente. Nonato parece buscar, sim, uma identidade de sobrevivência, não de pertencimento. Já a pesquisadora Denise Azevedo Duarte Guimarães aproxima Nonato do que chama do “drama do pertencimento”, relacionando “a fragmentada prática discursiva que conduz a diegese fílmica ao contexto das teorias pós-colonialistas”.

Numa de suas falas na entrada da cadeia, Nonato deixa clara sua noção de que o mais importante é sobreviver, menos que pertencer. Ele fala para si: “Raimundo Nonato, cozinheiro? Não dá mais! Depois da merda que eu fiz, tem que ser um nome do cangaço mesmo (...). Nonato Canivete. Isso é nome de bandido!”. Em nossa leitura, assumir uma “nova identidade” neste caso não parece demonstrar que os roteiristas, ou seja, os criadores desta trama, buscavam o pertencimento. O que parece transparecer mais é a noção de Nonato de que o “pertencer”, neste caso, é sobreviver.

4.2.1 O uso do discurso do outro

O uso do discurso do “outro”, considerado mais “importante”, também é destaque na construção de Nonato e é trabalhado em minúcias no roteiro. O patrão de Nonato no restaurante, Giovanni, é um homem prepotente, que se considera superior e que usa seus conhecimentos com muita soberba. Seu discurso lembra o do “colonizador”. Refere-se a Nonato como “nordestino”, “paraíba”, “cearense” e outras inúmeras formas, mostrando que, para ele, a origem de Nonato não tem a mínima importância. A eloquência, a empostação de voz, a lista imensa de

⁶⁷ Ibid.

ensinamentos sobre gastronomia que apresenta a Nonato, o “aprendiz”, além dos palavrões, voltam à cena pela boca de Nonato, nos momentos dentro da cadeia ou quando quer aparecer para a prostituta Íria. E é a partir deles que Nonato cria sobre si uma aura de algum poder em relação aos companheiros de cela.

Já aparece isso no começo, quando vemos Nonato “defendendo” o queijo gorgonzola num discurso que, percebemos, não é seu, mas emprestado. Aos poucos, ele vai usando cada detalhe para ser aceito no meio da cadeia, desde a mistura de uma bebida considerada de “bacana”, que ele aprendeu com Íria, até uma ode ao vinho, em que ele repete as palavras de Giovanni, à sua maneira:

60. INT. COZINHA DA PRISÃO - DIA

Close de Nonato abrindo uma garrafa de vinho:

NONATO

Com licença, esse vinho aqui, que beleza, deixa eu explicar: é da Itália, tá aqui escrito, dá licença? Aqui: Itália. O país daquele filhadaputa do Paulo Rossi que fodeu com a gente em 82, lembra? É chianti, a uva deste vinho. É, tem uva diferente, não adianta pegar aquelas uva rubi que tem na feira, que aquilo não dá pra fazer vinho, não. Rapais, pra fazer o vinho, o sujeito pega a uva e maçaroca ela bem maçarocado, daí deixa fermentando, faz gás, e depois joga essa baba que sai das uva, joga nuns tonel de fazer pinga, tonel de madeira, bem grande, e deixa um tempo grande lá, mas só a baba da uva, sem a pinga. Por isso que o vinho tem essas coisa de sentir o cheiro; ele fica o quê, um ano nesse barril, e os cheiro tudo fechadim lá dentro, então que quando se abre a garrafa vem um monte de cheiro diferente, vem de uva, daquelas frutinha vermeia, vem cheiro

de madeira, e até de vez em quando vem
um bodum de animal, de bicho mesmo.
Tem uns com cheiro de cachorro molhado
até...

Na cozinha da prisão está acontecendo o banquete de recepção do Etecetera. Além dos ocupantes da cela, participam alguns outros detentos de importância e amizade de Bujiú. Entre eles, o próprio Etecetera, o respeitado chefe dos chefes, ao lado de Bujiú, na cabeceira da mesa. Ao todo, são treze convivas. Na ponta da mesa, dois travestis. E é Etecetera, este grande personagem na hierarquia da cadeia, que olha para Nonato e o interrompe:

ETECETERA

Cheiro de cachorro? Cê me convidou
aqui pra tomar um troço que cheira
cachorro, Bujiú?

Percebe-se, claramente, que o discurso que Nonato “rouba” de Giovanni não serve para quem está ali, na cadeia. Mas Nonato “aprendeu” fora da cadeia que para ser respeitado as palavras podem ser uma boa arma. Seu instrutor, Giovanni, aliás, conquistou aquilo que Nonato mais queria: Íria e seus beijos na boca. Duas cenas interessantes podem contextualizar a necessidade de Nonato “apreender” o discurso de Giovanni e usá-lo para conquistar Íria. As duas se passam no mercado municipal. Na cena 42, é Giovanni que leva Nonato ao mercado e mostra seu “domínio” do espaço, dos feirantes, dos cheiros, dos paladares refinados:

CENA 42. INT. CORREDOR DO MERCADO – DIA

Nonato e Giovanni caminham por entre os corredores do Mercado Municipal. A cena é coloridíssima. Os corredores são formados pelas bancas cheias de produtos alimentares dos vários feirantes do mercado, feirantes de todas as etnias, especialmente orientais. Conforme vão andando,

Giovanni vai parando em bancas de cereais, peixes, frutas e vai ensinando os truques e as mamatas. E também puxa papo com os vendedores, vai cumprimentando as outras pessoas, mostra conhecer os cantinhos do mercado. E, ciente do seu papel de mentor, realmente posa de professor.

GIOVANNI

Mercado Municipal, Nonato. Mercado Municipal. É aqui que começa tudo. É aqui que nasce a gastronomia. É aqui que se começa a cozinhar, se começa um jantar de despedida, um jantar de casamento. Respira, Nontato, tá sentindo? Cheiro de grão, cheiro de peixe, cheiro de fruta, tudo misturado. A culinária inicia com você sabendo escolher os ingredientes. E não adianta mandar qualquer um não: tem que vir você, o cozinheiro. Chef que é chef de cozinha tem que vir aqui pessoalmente, tem que conhecer os donos das bancas, os filhos dos donos das bancas, tudo.

Ele tem que olhar no rosto do feirante, e ver se ele está falando a verdade. Eu não preciso mais disso; venho aqui tem anos, então os caras me conhece, respeita. Sabem que se eu não gostar, não compro mais, e ainda falo mal dele. Agora, tem o outro lado da mão: eu gostando, compro sempre aqui, sempre. E ajudo, também. Tem um senhor ali na banca de cereais, o Luis Roberto, ele tem problema de gota no joelho. O que eu fiz? Luis Roberto sempre foi correto comigo. Quando tá ruim ele fala tá ruim, quando tá bom ele guarda pra mim. Então eu arrumei uma médica, que de vez em quando vai lá no restaurante, pra cuidar dele...

Na outra cena, a 55, Nonato aplica o “conhecimento” adquirido com Giovanni para conquistar Íria, no mesmo Mercado Público, num passeio. Neste momento é ele o que detém a sabedoria sobre os alimentos mais “chiques”:

55. INT. BANCA DE QUEIJOS - DIA

Nonato e Íria entram numa loja de queijos. Por todos os lados, grandes queijos em formas, prontos para serem cortados. Ao fundo, um balcão frigorífico, também repleto de queijos. Nas vitrines, alguns vidros com vários tipos de azeitonas e outros petiscos. Nonato pede alguma coisa para o vendedor e este lhe indica um queijo grande.

Nonato indica com as mãos a quantidade que deseja e o vendedor começa a cortar um pedaço do queijo. Íria estranha o aspecto do queijo e diz para Nonato:

ÍRIA

Nonato, este queijo está estragado.
Acho que tá velho...Tá cheio de mofo verde...

NONATO

Tá não, Íria. Esse queijo é assim

Mas o que parece ficar claro é que, mesmo usando o discurso alheio, Nonato não consegue superar seus limites fora da cadeia. Numa comparação entre dois personagens, por exemplo, Nonato e Giovanni, podemos tecer um paralelo de diferença cultural e social acentuada pelo roteiro: em Giovani, existe a completude aparente, tudo no processo dele é aproveitado, ele sabe aproveitar. Há, inclusive, o prazer visual, como na cena quando ele ensina a Nonato como preparar o prato *Anita e Garibaldi*, que ele cria a partir do famoso *Romeu e Julieta*. Giovanni tira

o queijo minas e coloca o gorgonzola. Torna mais sofisticado, encarece. Retira um ingrediente nacional, aproveita outro, em sua antropofagia própria.

Em todo o filme, comer comida e comer sexualmente se imbricam e estão previstos no roteiro, nos diálogos exatamente pensados para este fim. Um exemplo está na mesma cena do Mercado Público, quando Giovanni mostra o filé mignon: “é a melhor parte do boi, como a nádega nas mulheres”. Nonato entende que é a nádega do boi, pois não tem o mesmo substrato cultural. Em Íria, a personagem construída para abusar da luxúria, o discurso do “outro” também entra em seu cotidiano. Em uma cena que se passa na cozinha, depois de devorar avidamente um prato de comida, ela faz sexo com Nonato, mas sem beijo na boca. E para reprimir o avanço de Nonato, usa a palavra ética, que podemos perceber, foi pinçada de alguma frase feita. E Nonato obedece:

CENA 33. INT. COZINHA DO RESTAURANTE – NOITE

Íria está sentada a uma mesinha, num canto da cozinha. Ela está acabando de comer um risoto, esquentado por Nonato dentre as sobras do dia. Ela come com apetite. Nonato está ao lado dela, vendo-a comer. Nonato observa as pernas de Íria que se abrem um pouquinho. Íria termina, pega um guardanapo e limpa a boca. Nonato se aproxima dela e tenta beijá-la na boca. Íria se afasta, com nojo.

ÍRIA

Nonato, não beijo ninguém na boca, sabe? Nunca.

NONATO

Não pode?

ÍRIA

Não pode. Não beijo ninguém na boca! Faço tudo, tudo, menos beijo na boca.

Não é ético. Ética. Tudo, menos beijo na boca.

NONATO

Sim senhora.

Outro momento que demonstra como o roteiro foi construído para demonstrar como Nonato se apropria do discurso alheio para sentir-se de alguma forma respeitado está na cena 36. É um momento engraçado do filme, quando uma nova relação de poder se estabelece. Neste momento, Nonato já faz parte do conjunto da cozinha, já está de chapéu de cozinheiro e aprendendo macetes de como preparar o macarrão al dente, com Giovanni. É o cozinheiro chefe, Francesco, que Nonato provoca, numa atitude fanfarrona. Giovanni manda o cozinheiro chefe terminar a pasta, enquanto dá outras explicações a Nonato, que se acha, por isso, mais importante que Francesco. Mas no decorrer da cena, Nonato entrega sua incapacidade:

36. INT. COZINHA DO RESTAURANTE - DIA

(...)

GIOVANNI

Ah, tem que ter vivência, tem que ter experiência na cozinha, sereno no ombro, entende? Cozinhar é uma arte, é como pintar, é como cantar. É ter conhecimento pra misturar as coisas, é saber que isso vai ficar gostoso se colocar aquilo, é saber quanto tempo precisa pra ficar assado, sem perder o gosto dos ingredientes, muita coisa. Cozinhar é arte, e o nosso ateliê é aqui, na cozinha. Sendo que os temperos são as nossas tintas. Você pode até pensar num prato gostoso na rua, no ônibus, mas vai fazer aqui. É o ateliê.

Giovanni faz uma pausa e se perde.

GIOVANNI

Putaque pariu...O que eu tava falando do mesmo ...Ah, o pronto do macarrão. Então, para saber do ponto, ou tem experiência, ou então só provando.

Giovanni põe uma colher de pau na panela e pesca um espaguete. Morde e olha o detalhe do macarrão. Mostra-o para Nonato.

GIOVANNI

Olha. Cê morde bem retinho e olha dentro do espaguete. Esse não tá no ponto ainda, mas quando estiver no ponto, no meinho dele tem que ficar um pouquinho mais claro que o resto, mas só no meinho. É esse o ponto. Al Dente. E tem que desligar o fogo nesta hora e tirar o macarrão da água, voando, senão passa.

NONATO

E o alho, põe agora?

GIOVANNI

Não, não ainda. Se você refoga o alho muito antes, ele fica douradinho, mas amarga um pouco, sabe? Já me fodi muito refogando alho. Parece fácil, mas não é. Então eu deixo pra refogar

só um tico antes do macarrão ficar pronto. Quando a coisa é simples, aí é que mora o perigo.

NONATO

Porque tem mais chance de dar no errado.

GIOVANNI

Porque você acha que é mole, e não é. Cozinhar simples é como... é como, é como um quadro do Picasso, sabe?

Nonato faz cara de quem não entendeu nada. Giovanni continua.

GIOVANNI

Simples, mas intenso. Quer ver um exemplo de arte com ingredientes simples?

NONATO

Quero.

Giovanni chama Francesco:

GIOVANNI

Francesco, finisci qui.

Giovanni vai para o outro lado da cozinha enquanto Francesco se aproxima do fogão. Nonato o espera e fala baixo, provocando-o:

NONATO

Finichiqui.

FRANCESCO

Stronzo!

GIOVANNI

Abre a geladeira ali. Pega a goiabada Cascão. Pega também aquele queijo ali, esse dentro do plástico. Isso, esse mesmo.

Nonato faz o que lhe manda Giovanni e apanha da geladeira os ingredientes. Mas olha para o queijo e sentencia:

NONATO

Tá estragado, ó. Cheio de bolor.

GIOVANNI

Não, não, é assim mesmo. Queijo gorgonzola. Um dos queijos mais antigos que tem. É embolorado mesmo, um tesão. Toma, experimenta.

Nonato come um pedaço do queijo.

NONATO

Parece manteiga estragada.

Giovanni vai preparando o prato que está explicando.

GIOVANNI

Teu rabo que parece. Agora, olha que coisa. Sabe o Romeu e Julieta? Então: tira o queijo Minas, põe gorgonzola. Anita e Garibaldi, chama. Eu que inventei.

NONATO

Hmmmmmm, gostoso.

GIOVANNI

E sabe o que é melhor? Um Romeu e Julieta eu posso servir no meu restaurante? Não! Porque é sobremesa de boteco, e eu tenho requinte. Sou um artista. Mas, pondo o gorgonzola fica requintado, eu posso servir, e ainda cobro oito paus por isso. Uma fatia de goiabada, e um teco de gorgonzola: oito paus. É arte, catso. Quanto tem de tinta num quadro ? Cem reais? Eles vendem por milhões de dólares. Mesma coisa com a comida. É arte, é como um Picasso.

Nonato olha para o Giovanni. Olha para o prato sendo orgulhosamente arrumado pelo seu patrão, e timidamente sugere uma pergunta:

NONATO

Posso perguntar uma coisa?

GIOVANNI

Pode.

NONATO

A tinta. A que horas que a gente põe a tinta nisso? Um tico antes de servir só.

4.2.2 Os “encaixes” do roteiro: reflexões sobre como a trama foi tecida

A decisão de alternância de tempos (presente e passado) acrescenta ao roteiro um item importante a ser destacado: a busca dos roteiristas pelos encaixes que deixaram o roteiro, podemos dizer, bem “amarrado”. Podemos perceber durante todo o texto-roteiro que referências estão sempre nos levando a cenas posteriores, que recuperam aquela referência. É possível listar uma série de “encaixes” que, guardado o juízo de valor, tornam o roteiro mais “redondo”, quase um quebra-cabeças perfeito, para usar um jargão. São outras decisões de roteiro que implicam, fundamentalmente, no ritmo e condução do filme.

Um dos encaixes mais evidentes é, como já citado, a referência aos “traseiros”. Uma das cenas onde Giovanni tenta impressionar Raimundo Nonato com seu conhecimento sobre gastronomia se passa no açougue do Mercado Municipal. E é lá que temos a deixa da forma como, depois, ao final, Nonato se vingará de Íria: cortando e comendo um pedaço de sua nádega. Vejamos a cena:

44.INT. FRIGORÍFICO DO AÇOUQUE - DIA

Eles se dirigem para a parte de trás, onde se encontram grandes pedaços de boi sendo

destrinchados. Giovanni vai explicando como cortar um boi.

GIOVANNI

Isso aqui, Nonato, isso aqui é a arte da arte. Separar a carne do boi, Cê olha a peça, e pensa: porra, tudo carne. Verdade. Mas, veja, isso aqui é coxão duro. Carne boa, mas logo aqui, na continuação, o que tem? A picanha. Coxão duro, oito paus o quilo, e vinte centímetros pra baixo, a picanha: quinze paus o quilo. Tá vendo? É arte. Bater o olho e ver que ali tem carne boa, aqui não. É que nem olhar pra uma mulher na rua, uma dessas magra, a falsa magra, e perceber que embaixo da roupa tem uma mulher gostosa. Prá cortar carne tem que ter esse olho clínico.

Giovanni gira a peça da carne, faz uma pausa e recomeça:

GIOVANNI

Ah, e isso aqui, esse pedaço aqui, é o filé mignon, o que tem de melhor na carne. Que nem a bunda é na mulher, o filé mignon é o melhor do boi.

NONATO

O filé mignon é na bunda do boi, é isso? Na bunda e é caro?

GIOVANNI

Eu falei que o filé mignon é o "correspondente" à bunda na mulher. O melhor. Cê não gosta de bunda de mulher?

NONATO

Ô.

GIOVANNI

Então. É o filé mignon. Quando você
comer uma bunda, pense: é o filé.

Na cena exposta acima, percebemos a valorização, pelos roteiristas, do que há de mais popular no Brasil: o gosto pela bunda. A comparação concreta entre um filé mignon e a bunda de uma mulher, que chega a ser grosseira, traz para o filme o gancho do crime que vai levar Nonato à cadeia. Nesta cena, percebe-se, mais uma vez, o reforço à incapacidade de Nonato de perceber as relações que Giovanni estabelece.

Essas referências que estamos tratando por “encaixes”, são reforçadas também em outras cenas. Percebe-se, na construção deste “quebra-cabeça”, que elas em geral estão relacionadas às questões de sobrevivência de Raimundo Nonato. Ele, um nordestino pobre que desce do ônibus na cidade grande, vai absorvendo, nos lugares onde passa, de sua forma particular, as experiências que vive. A comida, a cozinha, o sentido do comer, são constantes no filme; afinal, é através da comida que vemos a transformação de Nonato. Os roteiristas começam com Nonato falando de queijo gorgonzola, passamos por um boteco onde Nonato, como num passe de mágica, aprende a fazer deliciosos pastéis e coxinhas, descobrindo-se um cozinheiro sensível; pela cozinha do restaurante italiano, onde Nonato aprende sobre cozinha requintada; pelo mercado municipal, onde Giovanni apresenta os ingredientes a ele. Passa também pelo sexo de Íria, cuja luxúria mistura a comida com a sexualidade de forma explícita, com vemos na cena 39:

CENA 39. INT. QUARTINHO DA PENSÃO – NOITE

Trata-se de um pequeno quarto, mobiliado com alguns móveis muito vagabundos e velhos, entre eles uma penteadeira com grandes espelhos, alguns quebrados

e enferrujados pelo tempo. Nas paredes, páginas de revistas com galãs de telenovelas. Sobre a penteadeira, muitos frascos de perfume e vários enfeites, entre eles uma boneca. A luz é pouca e vem de um abajur meio sujo, colocado sobre um criado mudo ao lado da cama. Nonato e Íria fazem sexo. Íria está de quatro na cama e Nonato a está penetrando por trás. A cama range muito com os esforços de Nonato. Nonato segura com força o traseiro de Íria, que é grande, branco e redondo. A câmera passeia pelo flanco e pelas costas de Íria até chegar em seu rosto. Na beira da cama, Íria está...Comendo. Ela pega, com as mãos, grandes bocados de comida e coloca na boca. Ela se atrapalha um pouco, pois seu corpo é jogado para frente e para trás por Nonato, mas mesmo assim ela come com sofreguidão, lambendo os lábios. A câmera continua o movimento e desce em direção ao colchão, onde encontra uma marmita aberta, com dentro uma porção de macarrão, preparado com molho à putanesca. Íria pega um bocado de macarrão e leva à boca.

E as cenas de comida, de comilança, estão na cadeia, onde ele assume o poder a partir de todos os outros lugares por onde passou e aprendeu. A construção das cenas, alternando passado e presente, mistura todos os ambientes, mistura todos os tempos. Vale destacar o detalhamento do roteiro nas cenas de cozinha, um detalhamento que traz a sensação de que vai para a tela ainda no papel. Na cena 14, Nonato, no boteco de Zulmiro, descobre-se cozinheiro:

14. INT. COZINHA DO BOTECO - DIA (...)

Nonato pega um pouco de farinha e coloca sobre a mesa, formando um pequeno monte. Faz uma cavidade no ápice do montinho e ali coloca um pouco de água. Mistura a água com a farinha, acrescenta um pouco

de azeite e cachaça, e salga a mistura. Nonato abre a geladeira e procura um pouco de carne moída. Encontra. Encontra também, no armário, algumas cebolas, corta-as em fatias finas e coloca numa panela com azeite. Junta a carne e deixa cozinhando. Durante algum tempo remexe na cozinha até encontrar um rolo de madeira. Este rolo é meio quebrado, mas ainda serve para o que foi projetado. Com ele, estica e amassa seguidamente a mistura, até que a consistência fique certa. Estica a massa sobre a mesa e a corta em pedaços quadrados. A este ponto a carne já ficou pronta e ele prepara os pastéis. Numa grande frigideira cheia de um azeite enegrecido, Nonato joga os pastéis, que chamam ao contato com a gordura quente. Zulmiro experimenta um dos pastéis feitos por Nonato. Com cara satisfeita, acena positivamente para o neocozinheiro.

Já na cadeia, na cena 24, temos outra descrição detalhada de ação dramática de Nonato cozinhando:

24. INT. CELA - DIA

Nonato liga um fogareiro elétrico. Detalhe da resistência acendendo-se. Nonato coloca sobre a resistência uma panela baixa e joga azeite de dendê dentro dela. Em seguida, frita alho e cebola no azeite. Valtão se aproxima, para lavar as mãos:

VALTÃO

Ô do Alecrim, qual a bóia de hoje?

Nonato levanta um pano que cobre um recipiente numa bancada ao lado da pia. Subjetiva de Nonato: a panela está cheia de um líquido amarelo, gosmento, com peles de galinha boiando. (...) Nonato retira de dentro do recipiente alguns pedaços aproveitáveis de frango, desprezando as peles. Em

seguida, lava os pedaços de frango sob a torneira da pia, retirando completamente o tempero. Na panela onde está fritando o alho e a cebola, Nonato acrescenta o frango, um tablete de caldo de frango, um pouco de água, o suco de um limão, e deixa refogando. Numa frigideira negra de tão suja, Nonato coloca o resto do azeite de dendê, mais alho e cebola, e joga um pouco de farinha de mandioca, que vai ficando dourada. Coloca também um pouco de coentro sobre a farofa. Num recipiente cheio de arroz, Nonato despeja o conteúdo de uma garrafinha: leite de coco, lê-se no rótulo. Por último, sobre o frango, coloca coentro e amendoim, e comenta, um tanto quanto misterioso, como se para si mesmo (...).

Uma das cenas antológicas, a da ceia que Nonato prepara para os presidiários em homenagem ao Etcétera, o novo chefão que chega à cadeia e manda até no líder Bujiú, é esmiuçada detalhe por detalhe no roteiro, assim como a cena em que Nonato realiza sua vingança, matando Giovanni e Íria. A alternância entre a cozinha do restaurante de Giovanni e a cozinha gigante da penitenciária, cheia de presidiários famintos, amplia no clímax do filme a sensação fabulatória que acompanhamos desde o início, muito favorecida pela fotografia, misturada com filme policial. Tudo está previsto no roteiro, item por item. Num dos momentos mais delicados de filmagem, já está planificado no roteiro, pensado exatamente para funcionar e dar a sensação de avidez e gula das personagens. Apontamos um excerto deste detalhamento de cena:

75. INT. COZINHA DA PRISÃO - DIA

Nonato aproxima-se da mesa com dois ajudantes, carregando, numa grande tábua, um leitão assado com uma maçã na boca. Os detentos aplaudem.

ETECETERA

Eita porra!!! Agora vai!!!

Nonato não se perturba. Abre espaço e ajuda a colocar o leitão no centro da mesa. A mesa quase cede com o peso do prato. Num movimento lateral a câmera descreve o leitão sendo atacado pelos convivas. Quando a câmera chega no final da mesa ela continua descrevendo o ambiente e mostra um grupo de carcereiros que observa a cena do jantar, com olhares invejosos. A câmera pára e volta para trás, voltando a mostrar a mesa, mas agora o leitão é quase um esqueleto, e os homens estão concentrados em comer seus pedaços. A câmera termina seu movimento em Bujiú, que devora um prato com leitão. Bujiú come como um cavalo, uma quantidade enorme de comida. Etecetera observa o amigo e avisa:

ETECETERA

Manera aí, meu irmão, cê tá comendo demais, cê vai ter um troço.

BUJIÚ

Num tá especial, esta comida?

ETECETERA

Realmente muito boa. Este Alecrim é da sentença. Firmeza.

BUJIÚ

Ô Alecrim, num tem aí um feijãozinho não, Pra completar a mistura?

NONATO

Claro, Bujiú. Fiz só pra tu. Sabia que
você ia querer.

O que podemos observar, a partir da análise destes fragmentos do roteiro, é um profundo esmero dos roteiristas em detalhar as cenas o máximo possível. Na sua quase totalidade, o roteiro de *Estômago* foi filmado tal qual sua concepção no papel, no roteiro. O fato do diretor, Marcos Jorge, estar diretamente ligado à construção do roteiro precisa ser levado em conta, mas, mesmo com este adendo, é bastante claro, numa análise do roteiro de *Estômago* e do filme pronto, que o trabalho da fase de roteirização considerou todas as possibilidades e tomou decisões que foram assumidas no transcorrer do processo.

5. Considerações finais

Esta dissertação buscou fazer um percurso pela discussão sobre a adaptação literária para o cinema, principalmente em torno da visão que deixa de lado a fidelidade ao chamado “original” como pressuposto fundamental para o processo. Destacamos olhares múltiplos, trabalhando com estudiosos que reforçam o texto literário como *mote*, ou seja, como ponto de partida para a criação de uma nova linguagem, a fílmica. Enfatizaram-se as ponderações do norte-americano Robert Stam, por exemplo, que busca referências nos estudos literários para aplicar nas reflexões sobre o que se chama de adaptação. Importante salientar que buscou-se pensar o termo adaptação para além dos significados comumente atribuídos, forjando-se uma adaptação que figura bem mais nos termos de criação e diálogo, que são palavras chave neste trabalho.

Além do olhar sobre os caminhos que vêm percorrendo a chamada Teoria da Adaptação, buscamos referenciar o momento do roteiro e o roteirista como elementos cruciais do processo que vai da escolha de um *mote*, um texto literário, neste caso, às páginas escritas que já tramam o que se verá depois da filmagem. Discutimos, mesmo que sinteticamente, uma série de visões sobre o papel do roteiro, defendendo que ele é, sim, parte essencial da criação de uma obra a partir de um texto literário. Discordamos de quem trata o roteiro apenas como elemento “transitório”, que desaparece após o que podemos chamar de segunda adaptação, ou seja, do roteiro para as imagens filmadas. Nesta dissertação, o roteiro ocupa um lugar efetivo: faz parte do processo criativo e está no filme, não fica legado ao esquecimento. Ele é, sim, “transição” quando o vemos como momento de passagem entre literatura e cinema: das páginas para as páginas. Mas não é, e voltamos a advogar, uma peça que desaparece posteriormente. Esta defesa foi construída durante o desenvolvimento deste trabalho, com apoio de olhares que explicitam, por exemplo, que menosprezar o roteiro é, de alguma forma, menosprezar a própria escritura dramática. Defendeu-se, aqui, não que um filme não possa ser feito sem roteiro (não houve intenção de generalizar), mas que o roteiro, e os roteiristas, podem ocupar um espaço legitimado dentro do processo de criação, seja em adaptações ou histórias originais. Se o roteiro vai ganhar ou não o status de obra literária, não foi o centro desta discussão, pois entendemos que, para sua legitimação como momento criativo do

processo e perene no filme, não seria o debate mais importante. Entraríamos, neste caso, como apontou Sérgio Wolf, na questão de dar igualdade de qualificação a roteiros absolutamente distintos. O status literário dependeria, talvez, desta diferenciação, e seria assunto para outro trabalho.

Como exemplo prático, utilizamos o roteiro do filme *Estômago*, criado a partir do conto *Presos pelo estômago*, de Lusa Silvestre. Um conto que serviu de mote para que os roteiristas se empenhassem em construir um roteiro que, guardado o juízo de valor, chegou às filmagens bastante “redondo”, como se costuma dizer. Claro que, durante o tempo de filmagem, os acréscimos de toda a equipe, dos atores, da direção de arte, da fotografia, das locações e, óbvio, do diretor, tornaram o filme o que vemos na tela. O roteiro não é só, mas também não é descartável. E o roteiro de *Estômago* consegue demonstrar que encaixes bem pensados, personagens e diálogos previstos minuciosamente, premissas decididas ainda na fase de escrita, entregam ao diretor uma parte significativa do caminho já trilhada.

E mais: a publicação de roteiros, como no caso de *Estômago*, traz à baila a possibilidade de estudarmos este momento criativo, de entendermos melhor esta transição da literatura ao cinema, que passa antes do papel ao papel. Observar e refletir sobre os caminhos e decisões que os roteiristas tomaram a partir do *mote* inicial foi de extrema validade para dar legitimidade, nos parece, à defesa do roteiro como um dos momentos chave, mas não único, da criação cinematográfica.

E tomando a liberdade de, ainda com o exemplo do roteiro de *Estômago* e toda a sua construção do processo digestivo, sugerir uma possível leitura, pensamos que o roteiro poderia, quem sabe, ser o momento da digestão, o próprio estômago. Quando um roteirista “engole” um texto literário, o digere, aproveita o que há de nutrientes e possibilidades que lhe ajudem a criar e, a partir dela, cria uma nova obra, o roteiro, temos um olhar positivo do processo digestivo.

6. Referências bibliográficas

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

BAZIN, André. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. De Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

GOMES, Paulo Emílio Sales e TELLES, Lygia Fagundes. *Capitu*. 2ª Ed., São Paulo: Cosac Naify, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia et all. (2003) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural.

JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma – A modernidade: da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

MACHALSKI, Miguel. *El guión cinematográfico: um viaje azaroso:mas allá de la técnica, reflexiones sobre la escritura cinematográfica*. 1ª Ed. Buenos Aires: Catálogos, 2006.

PELLEGRINI, Tânia (et al) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

SARAIVA, Leandro e CANNITO, Newton. *Manual de Roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

SEGER, Linda. *A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme*. Trad. Andréa Netto Mariz. São Paulo: Bossa Nova, 2007.

SILVESTRE, Lusa. *Pólvora, Gorgonzola & Alecrim: Contos gastronômicos*. São Paulo: Jaboticaba, 2005.

_____; JORGE, Marcos e NATIVIDADE, Cláudia da. *Estômago: roteiro do filme*. Coleção Aplauso Cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. In: Ilha do Desterro, Florianópolis, nº 51, jul/dez. de 2006, p.19-53.

TELLES, Lygia Fagundes. *Pomba enamorada ou Uma história de amor e outros contos escolhidos*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

WOLF, Sérgio. *Cine-literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo. Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61-89.

_____. (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal. Embrafilmes, 1983.